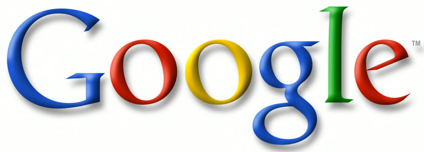
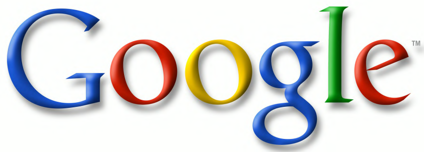





SE TAIRE
FAIRE

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

PAR

ALFRED CROISET
Membre de l'Institut
Professeur à la Faculté des lettres
de Paris

MAURICE CROISET
Docteur ès lettres
Professeur à la Faculté des lettres
de Montpellier

TOME SECOND

LYRISME — PREMIERS PROSATEURS — HÉRODOTE

PAR

ALFRED CROISET



PARIS
ERNEST THORIN, ÉDITEUR
LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
DU COLLÈGE DE FRANCE ET DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
7, RUE DE MÉDICIS, 7

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

II.

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CHATILLON-SUR-SEINE. — M. PEPIN.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

PAR

ALFRED CROISET
Membre de l'Institut
Professeur à la Faculté des lettres
de Paris

MAURICE CROISET
Docteur ès lettres
Professeur à la Faculté des lettres
de Montpellier

TOME SECOND

LYRISME — PREMIERS PROSATEURS — HÉRODOTE

PAR

ALFRED CROISET



PARIS
ERNEST THORIN, ÉDITEUR
LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
DU COLLÈGE DE FRANCE ET DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
7, RUE DE MÉDICIS, 7
—
1890



CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DU LYRISME [1]

SOMMAIRE

I. Caractères généraux du lyrisme grec. — II. Formes primitives et populaires. — III. Nature de la transformation accomplie au VIIIe et au VIIe siècle : § 1. Éléments divers du lyrisme ; définitions ; § 2. Rôle de chacun d'eux. — IV. Les principaux genres du lyrisme classique ; ordre de leur développement ; géographie du lyrisme.

I

Vers le milieu du VIIIe siècle, la poésie épique était visiblement en décadence. Non que la gloire d'Homère fût ébranlée ni même que toute production épique eût cessé : les genres littéraires ne périssent pas ainsi tout entiers. Jamais la gloire d'Homère ne fut plus répandue et plus vivante qu'au temps de Solon par exemple et de Pisistrate, lorsque la récitation de ses poèmes formait une pièce essentielle de la fête attique des Panathénées.

1. J'emploie le mot *lyrisme* en un sens concret que ne mentionnent pas les dictionnaires français, mais qui est nécessaire. L'expression de *poésie lyrique*, en effet, n'est ni précise ni commode quand on a sans cesse à distinguer — à propos de l'ensemble lyrique formé par la poésie, la musique et la danse — la poésie qui est une partie du tout, et ce tout lui-même. C'est cet ensemble que j'appelle d'un seul mot le *lyrisme*, comme je l'ai d'ailleurs déjà fait dans mon livre sur *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*.

Au ve et au ive siècle, en plein épanouissement de l'atticisme, les rapsodes qui déclamaient l'*Iliade* et l'*Odyssée* continuaient d'attirer la foule. Mais il en était alors de l'épopée comme il en est aujourd'hui de la tragédie française du xviie siècle. Corneille et Racine sont des classiques; on les lit, on les admire, on les écoute même avec délices, mais on ne fait plus de tragédies à leur exemple. Il y a dans leur art des formes surannées qui, sans faire tort à notre admiration pour tout ce qui reste en eux d'impérissable, détournent d'une imitation trop exacte les esprits originaux. Cent cinquante ou deux cents ans après l'*Iliade*, l'épopée subissait le même genre de fortune, et une nouvelle forme de l'art, le lyrisme, apparaissait. La fin de l'épopée n'était pas la fin de la poésie grecque, tant s'en faut. La source était toujours vive et jaillissante. Elle devait, pendant de longs siècles encore, épancher ses eaux libéralement en tous sens. Mais elle change alors de cours. Des besoins nouveaux sont nés auxquels il faut satisfaire. Cette révolution littéraire est le signe et la conséquence d'une transformation graduelle de l'âme et de la vie grecques.

Les trois siècles qui précèdent les guerres médiques sont pour la Grèce une période de profonde révolution intellectuelle et politique. Les vieilles royautés patriarcales chantées par Homère ont disparu. Des invasions et migrations de toutes sortes ont bouleversé l'ancien sol. Un ordre nouveau se fonde au milieu des difficultés et des luttes. Les gouvernements aristocratiques dominent; la démocratie commence à poindre; les tyrannies surgissent çà et là. Dans ces difficultés de la vie pratique, la sensibilité s'exalte; mais surtout la personnalité se développe. La conscience des individus et des groupes prend plus de force et de clarté. La réflexion s'attache aux choses présentes soit pour les dominer par l'action, soit pour les pénétrer dans leurs lois intimes,

soit simplement pour exprimer le contre-coup que l'âme en reçoit.

La poésie épique était essentiellement narrative. L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont de merveilleux récits de combats et d'aventures. Pour des hommes simples — guerriers, laboureurs, marins — dont la vie est dure et l'imagination vive, la réalité présente n'est guère une source de poésie qu'à la condition de se projeter dans le passé sous une forme idéale. C'est là surtout que leur imagination s'affranchit de la tyrannie des choses. Si parfois la réalité les charme et les enivre, c'est d'ordinaire dans le feu de l'action, et l'ivresse alors se dépense immédiatement dans l'acte même, sans aboutir à la poésie. Le peuple, sans doute, a déjà ses chants de joie ou de tristesse; et le culte, presque toujours, prélude à ses cérémonies par des hymnes. Nous aurons tout à l'heure à y revenir. Mais ce n'est pas vers cette forme d'expression que se tournent alors les artistes les plus puissants, ceux qui seraient les plus capables de les porter à la perfection. Ils vont à l'épopée, au récit, mieux appropriés à cet idéalisme naïf qui reste au fond de leurs âmes, et qui ne saurait encore ni regarder la réalité en face ni la transformer. De là l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Le mythe y règne en maître. L'épopée, attachée à la contemplation des choses antiques, semble n'avoir aucun lien avec le présent. Le poète s'efface, et la réalité contemporaine disparaît. Chez Hésiode, déjà, la pureté de l'épopée s'altère : dans la *Théogonie*, la préoccupation d'un savoir méthodique et d'une classification rationnelle se mêle au plaisir poétique du récit; dans *Les Travaux et les Jours*, le sujet est la vie présente. C'est l'indice d'un changement qui va s'accentuer de plus en plus.

Peu à peu, la réalité prend un intérêt nouveau aux yeux de l'artiste. Elle est capable à son tour de beauté. Elle excite des sentiments passionnés ou profonds. Et

ceux-ci, analysés déjà avec précision, ne peuvent rester enfouis au fond de l'âme : il faut qu'ils éclatent au dehors. Mille occasions les provoquent à se manifester. Une foule de jeux publics, de concours (ἀγῶνες), organisés par les sanctuaires, par les cités, par les tyrans, multiplient ces occasions. L'action des concours en particulier a été considérable. Non seulement elle a rendu plus facile aux poètes musiciens de se produire et de se faire connaître, mais en outre elle a fait naître en eux un sentiment qui tient une large place dans leurs vers et qui est devenu par là de plus en plus l'un des principes essentiels de la vie morale en Grèce, je veux dire l'amour de la gloire, sans cesse exalté par le désir de vaincre. Dans cette vie brillante, les émotions sont variées. Les unes sont véhémentes et fortes, d'autres voluptueuses, d'autres graves et fortes, comme les fêtes politiques ou religieuses qui les inspirent. C'est ce que les Grecs ont exprimé en disant que le lyrisme pouvait dilater le cœur et l'exciter (διασταλτικὸς τρόπος), ou le replier sur lui-même en le resserrant (συσταλτικὸς τρόπος), ou enfin laisser l'âme dans la sérénité et la paix (ἡσυχαστικὸς τρόπος). Dans tous les cas, c'était la voix d'une âme à la fois émue et maîtresse d'elle-même, d'une sensibilité vive en même temps que consciente, d'une imagination capable de s'attacher aux choses présentes sans perdre l'espèce de joie intellectuelle que l'art exige toujours.

Il ne faut d'ailleurs pas croire que le mythe, souverain dans l'épopée, fût banni du lyrisme. Toutes les fois d'abord que celui-ci a pour objet principal de chanter les dieux ou les héros, il faut bien qu'il dise leur histoire, et cette histoire héroïque ou divine, c'est justement le mythe. Mais en outre, en Grèce, et pour de longs siècles encore, le mythe est partout. Le mythe est la première forme sous laquelle l'esprit grec ait pensé. Soit qu'il essayât de s'expliquer à lui-même les rapports de l'homme avec la di-

vinité, soit qu'il réfléchît aux principes de la morale, soit qu'il s'interrogeât sur l'origine de l'humanité, sur celle des races, des cités, des familles, partout il créait des mythes. Une admirable poésie, celle qui se résume dans les noms d'Homère et d'Hésiode, consacra, pour ainsi dire, les principaux de ces mythes et donna l'essor à beaucoup d'autres. Comme aucune influence extérieure n'empêcha la jeunesse de l'hellénisme de suivre son cours régulier, ce n'est que fort tard, et à une époque relativement récente, que l'esprit, plus mûr, s'affranchit de cette manière de penser. Ce n'est vraiment qu'avec Aristote que la pensée hellénique fut tout à fait émancipée. Mais, alors même, cet affranchissement n'était que le privilège d'une petite élite. Le pli était pris ; la force de l'habitude, l'influence de la religion, celle des arts plastiques, celle d'Homère, l'attrait de tant de formes vivantes, belles, familières, tout prolongea presque indéfiniment le règne de la mythologie, qui a fini par survivre à l'hellénisme et par renaître en partie dans le monde moderne. A plus forte raison, au VII[e] et au VI[e] siècle avant l'ère chrétienne, en pleine jeunesse de l'hellénisme, avant le grand essor de la philosophie, le mythe ne pouvait manquer d'être partout présent aux esprits. Après le long règne de l'épopée, il était devenu partie intégrante de la pensée. Il était surtout la forme naturelle de l'idéal. Il semblait que la vérité la plus haute et la beauté la plus parfaite ne dussent se rencontrer que dans cette divine région où se mouvaient les dieux et les héros. Les fêtes de la religion, les événements de la vie privée, ceux de la vie politique et sociale, tout rappelait quelque mythe et l'associait aux émotions de l'heure présente. Dans ces conditions, il était impossible qu'il ne figurât pas sans cesse dans le lyrisme, qu'il n'y tînt pas une place éminente, qu'il ne fût pas comme le but où l'inspiration tendait sans cesse d'elle-même, par un

retour instinctif vers ces cîmes lumineuses où l'art avait coutume d'habiter. En cela, le lyrisme continuait l'épopée. Mais voici la différence et la nouveauté. Dans l'épopée, le mythe était l'unique principe et l'unique objet de l'inspiration. Dans le lyrisme, il n'en est plus ni le point de départ ni la fin unique. Quelquefois, il manque absolument ; il n'est pas essentiel au lyrisme. Le plus souvent, sans doute, il y tient une fort grande place ; mais ce n'est pas pour lui-même qu'on le raconte : c'est surtout pour ses relations avec les choses contemporaines. A peine même peut-on dire qu'on le raconte : on y fait allusion ; une allusion plus ou moins rapide, plus ou moins longue, selon les circonstances, mais enfin une allusion qui le subordonne en quelque mesure à une idée générale, à une émotion directement puisées dans la réalité. L'ode la plus exclusivement religieuse et la plus impersonnelle n'échappe pas tout à fait à cette loi. Le mythe a beau y tenir le premier rang, il n'y est pas seul. A côté de lui, il y a le sentiment du poète, sa piété, celle de la foule pour laquelle il chante, tout le cortège d'émotions qui ont fait naître cette ode et qui se traduisent par une forme de récit plus vive que celle de l'épopée, par un choix plus libre des circonstances, par des invocations et des prières.

Cette inspiration lyrique, si nouvelle, dut s'exprimer par des formes également nouvelles. C'est une sorte de loi historique que les genres littéraires, emprisonnés dans les traditions qu'ils se sont eux-mêmes créées, s'appliquent difficilement à des objets différents de ceux qu'ils ont toujours traités. L'épopée, malgré la tentative d'Hésiode, se prêtait mal à l'expression des idées et des sentiments qui occupaient alors les esprits. En Grèce surtout, où l'accord du fond et de la forme a toujours été senti avec tant de délicatesse, le changement des idées devait amener presque nécessairement

une transformation égale dans les moyens d'expression. C'est ce qui ne manqua pas d'arriver.

D'abord la poésie nouvelle fut une poésie essentiellement musicale, c'est-à-dire chantée et accompagnée du jeu des instruments. Les aèdes épiques, il est vrai, à l'origine, et peut-être pendant un temps assez long, avaient dû chanter leurs hexamètres. Mais ce chant, quoique soutenu du jeu de la cithare, n'avait été qu'une sorte de récitatif fort simple et assez monotone, qui portait la voix plutôt qu'il n'exprimait musicalement les nuances de l'idée et du sentiment. Il avait fini par céder la place à la récitation, plus variée probablement dans ses effets que ce chant incomplet. La poésie lyrique remit en honneur l'accompagnement instrumental et le chant, rendus plus savants et plus expressifs. Si, plus tard, dans certains genres lyriques comme l'élégie, la musique disparut de nouveau, cela tient à ce que l'élégie, comme nous le verrons, était le moins lyrique de tous; et d'ailleurs cette disparition, même là, ne fut jamais totale; ce fut un accident plus ou moins fréquent, non une loi. Mais la poésie lyrique, en thèse générale, était essentiellement destinée à être chantée. La voix d'un soliste ou celle d'un chœur faisaient entendre les paroles « ailées » du poète. La cithare ou la flûte, quelquefois l'une et l'autre, accompagnaient les voix. Souvent même à ces chants s'ajoutaient des danses. La beauté de la forme humaine, animée d'un mouvement cadencé, complétait la beauté des pensées et de la mélodie. Sous sa forme la plus parfaite, le lyrisme grec, suivant la remarque de Westphal, associait les trois arts qui réalisent l'harmonie dans la durée, comme certains temples où s'associent l'architecture, la sculpture et la peinture, offraient en spectacle le concert (moins étroit pourtant) des trois arts qui réalisaient l'harmonie dans l'espace. Il faut ajouter que dans cette association, contrairement à ce qui se produit d'ordinaire

en pareil cas chez les modernes, c'était toujours la poésie qui gardait le premier rang. Elle était reine, et la musique, aussi bien que la danse, ne servait qu'à la rehausser [1]. On se rendra mieux compte de cette relation quand nous aurons vu tout à l'heure quelle était la nature de la musique grecque.

L'hexamètre épique ne pouvait convenir à la variété des rythmes qu'appelaient ces mélodies et ces danses. Une foule de mètres nouveaux furent mis en usage. Tandis que l'uniformité métrique de l'hexamètre exprimait à merveille l'unité générale du courant de narration continue où s'enchaînait la variété des scènes de l'épopée, la poésie lyrique, qui supprimait le récit, qui mettait directement en lumière une suite d'émotions, devait briser et varier le mètre pour l'accommoder aux idées qu'elle avait à exprimer. Ici encore, d'ailleurs, il y eut des degrés, pour ainsi dire, dans le lyrisme. Cette souplesse expressive fut plus ou moins grande selon les genres. Quelques-uns restèrent tout voisins de l'épopée. D'autres s'en écartèrent davantage. D'autres enfin arrivèrent à une variété de mètres extraordinaire, inventant pour chaque poème, pour chaque circonstance, des combinaisons rythmiques différentes, et celles-ci d'une ampleur, d'une richesse dont l'épopée ne pouvait donner aucune idée. En tout cela, ce fut toujours un instinct délicat d'harmonie qui servit de règle. La forme se modela sur le fond. L'art eut toujours, en Grèce, cette suprême beauté, de créer avec l'idée la forme la plus capable de la bien rendre.

1. Du moins à l'origine et pendant de longs siècles. C'est seulement vers le temps de Pindare que la musique, chez certains novateurs, tendit à passer au premier rang. De là les vers indignés de Pratinas (dans Athénée XIV, p. 617 C-F) : « Quel est ce désordre ? que veulent ces danses ? quelle violence audacieuse s'attaque à l'autel de Bacchus ?... C'est le chant que la Muse a fait roi ; la flûte doit suivre, car elle n'est qu'une servante. » Cf. Plut. *De Mus*. c. xxx, p. 1141 D : Τῶν δ' αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις.

De là aussi un dernier changement qui se rapporte à la langue. Le lyrisme innove en cela comme dans tout le reste. Il a son dialecte, ou plutôt ses dialectes; il a son style. C'est une poésie essentiellement locale, du moins au début. Ce n'est pas à dire que les poètes lyriques ne fussent de grands voyageurs et que les chants qu'ils composaient ne devinssent très vite, grâce à la communauté fondamentale du langage, comme le bien commun de toute la Grèce. Mais ces chants, bien que vite répandus, avaient cependant été composés d'abord pour un public plus restreint. Les fêtes que le lyrisme célèbre sont avant tout les fêtes de la cité. Les chœurs qu'il appelle au chant et à la danse sont formés de concitoyens du poète. Si c'est lui-même qui chante, c'est à des amis, à des convives, à un petit groupe particulier qu'il s'adresse. Le dialecte qu'il parle est par conséquent le dialecte même du pays où il vit, éolien à Lesbos, dorien à Sparte, ionien à Smyrne ou à Céos. La langue épique, locale aussi à l'origine, au temps des premiers récits héroïques d'où l'épopée devait sortir, avait fini, sous l'influence et à l'exemple de la grande épopée homérique, par revêtir exclusivement la couleur ionienne. Hésiode lui-même écrivait en ionien. La langue lyrique rompit cette sorte d'uniformité que le règne de l'épopée avait répandue par toute la Grèce; elle rendit aux dialectes locaux l'indépendance. Elle eut aussi dans le style une grande liberté. La vivacité des émotions, quelquefois leur nature personnelle, ailleurs l'enthousiasme communiqué à l'imagination par l'appareil brillant de l'exécution musicale, tout cela contribuait à exciter la hardiesse du poète, à l'affranchir des règles ordinaires, à lui donner une liberté singulière dans la création des tournures, des formes de style, des mots mêmes. — Il convient pourtant de faire deux réserves. D'abord, par une conséquence naturelle du grand rôle de l'épopée, le lyrisme emprunta

beaucoup à celle-ci : des mots, des tours, des façons de dire, même des formes grammaticales; le dialecte épique et le style épique furent toujours présents à la pensée des poètes lyriques. Entre ce dialecte et celui qui se parlait autour d'eux, il y avait un intervalle considérable qui pouvait admettre bien des degrés intermédiaires. Avec la même finesse de goût que nous avons déjà signalée, le lyrisme choisit tantôt l'un, tantôt l'autre de ces degrés intermédiaires, selon les circonstances. La nature du sujet, le rythme adopté, la forme de l'exécution déterminaient le poète à se rapprocher ou à s'éloigner de la forme épique. Un autre point à remarquer, c'est que la liberté dialectale et le caractère local du langage lyrique ne furent entiers qu'au début et pendant le premier des deux siècles que remplit l'histoire du lyrisme. Plus tard, il s'établit une tradition lyrique et une sorte de canon général analogue à celui que l'épopée ionienne avait précédemment constitué. Chaque genre lyrique fut comme voué au dialecte dans lequel il avait pour la première fois conquis la plénitude de sa dignité littéraire. C'est ainsi que le lyrisme choral s'exprima toujours en dorien, même dans le drame attique du v[e] siècle. Il est vrai qu'ici encore il y avait toutes sortes de degrés et de nuances dans l'emploi des formes consacrées, et ces nuances étaient toujours laissées au choix de l'artiste, c'est-à-dire qu'elles résultaient d'une foule de convenances fort délicates qu'il appréciait souverainement. Il en fut de même pour le style. Chaque genre finit par s'imposer à cet égard des usages qui lui étaient propres. Mais ces usages n'avaient rien de rigoureux et laissaient encore à la liberté du poète un rôle qu'il remplissait avec autant de hardiesse que de goût.

Tout cet ensemble de caractères, malgré les différences individuelles et les progrès incessants se maintenait par une tradition très forte. Dans chaque genre, mais surtout dans les plus solennels et les plus savants, il y

avait des habitudes qui étaient presque des règles et que les poètes eux-mêmes appellent des *lois*[1]. Il est naturel de se demander si le maintien de ces lois n'était pas l'effet d'une cause plus forte que la libre imitation individuelle, et s'il n'impliquait pas l'existence de véritables écoles où l'on apprenait l'art lyrique. La réponse à cette question n'est pas douteuse. En général, les poètes lyriques n'étaient pas des autodidactes. N'y eût-il eu que l'apprentissage obligé des rythmes et de la musique, il fallait bien qu'ils reçussent d'un maître les premières notions de leur art. En fait, nous voyons souvent ces relations de maître à élève mentionnées entre eux, et par des témoignages directement tirés de leurs propres œuvres. Les débutants fréquentaient un poète déjà connu. Ils apprenaient auprès de lui l'art de jouer de la cithare, de construire une strophe, de composer une mélodie. Recevaient-ils aussi un enseignement poétique à proprement parler, c'est-à-dire littéraire? Sans aucun doute; mais il faut s'entendre sur le sens que prend ici le mot d'enseignement. On ne saurait songer, deux cents ans avant la naissance de la rhétorique, à un enseignement méthodique et codifié. Il est clair qu'il n'y avait de traités écrits d'aucune sorte. Le premier artiste à qui l'on attribue la rédaction d'un traité non pas même sur la partie poétique du lyrisme, mais sur la partie musicale (où il avait innové), est Lasos d'Hermioné, qui vivait à la fin du VIe siècle. A plus forte raison n'y avait-il pas de traités écrits sur la composition littéraire d'une ode. Tout se bornait à des conseils donnés de vive voix. Cela exclut évidemment un certain degré d'analyse et de précision qui est inséparable du développement complet de la prose. Mais on ne saurait supposer non plus qu'un grand poète

1. Pindare, *Isthm.* V, (VI), 29; *Ném.* IV, 54. Cf. *Poésie de Pindare*, p. 155.

lyrique, entouré de disciples curieux de bien faire, pût se borner à leur donner de beaux exemples sans jamais commenter devant eux ses propres œuvres et les expliquer à leur usage. Un biographe de Pindare nous apprend que Corinne lui enseigna les *règles des mythes* [1]. Un autre nous parle de la vive critique qu'elle lui adressa sur la composition de deux de ses premières odes [2]. Voilà la vraisemblance et la vérité. Ce que fit alors Corinne devait se faire partout, dans toutes les écoles. On produisait et on critiquait. La théorie sans doute restait vague et flottante sur bien des points; mais elle se dégageait peu à peu des préceptes particuliers et des remarques isolées; elle sortait à la fois de l'exemple et du commentaire. Cet enseignement lyrique devait ressembler beaucoup à celui qui se donne dans les ateliers des peintres et des sculpteurs, où les traditions se transmettent non seulement par l'exemple muet des œuvres, mais aussi par la parole, par la critique, par les discussions. Ce n'est pas là, il est vrai, de la théorie pure; mais c'est en même temps tout autre chose qu'une imitation strictement personnelle qui, à chaque fois, réinventerait l'art, pour ainsi dire, et le créerait de toutes pièces. Il y avait eu des écoles d'aèdes et de rapsodes qui s'étaient transmis les règles de l'épopée. Il y eut de même des écoles lyriques où l'art des chants et de la danse, fidèlement transmis, grandit peu à peu, portant jusqu'à leur perfection les caractères nouveaux que nous venons d'énumérer.

II

On voit que le lyrisme fut une forme de poésie très nettement distincte de celle qui l'avait précédé. Il lui

1. Θεμείλιά τ' ὤπασε μύθων (*Vita metr.*).
2. Plut., *De glor. Ath.*, c. XIV, p. 347 F.

devait assurément beaucoup, par la perpétuité des idées morales, par l'emploi même des mythes et par l'imitation de certaines formes ; mais, tout compte fait, les différences aussi étaient frappantes et son caractère original est évident.

Ces nouveautés sont en partie inventées alors, mais en partie seulement. Les genres littéraires vraiment vivants ne naissent guère tout d'un coup, armés de toutes pièces. La Grèce fit alors pour le lyrisme ce qu'elle n'a cessé de faire pour tous les genres depuis l'épopée d'Homère jusqu'à l'idylle de Théocrite : elle puisa dans le trésor des inspirations populaires, de l'art anonyme, plus spontané que réfléchi ; là, elle trouva le lyrisme déjà organisé, mais à l'état embryonnaire, pour ainsi dire. Elle le cultiva, le fit profiter des progrès de l'épopée, l'enrichit par des greffes successives, et lui donna une vigueur, un éclat, une beauté qu'il n'avait pas encore ; si bien qu'il devint, pendant deux siècles, la grande voix poétique de la pensée grecque et l'image brillante de toute cette période.

La poésie chantée, sous les formes les plus diverses, a certainement existé en Grèce de toute antiquité. Il n'est même pas douteux que la race grecque, lorsqu'elle se détacha du rameau ethnique auquel elle appartenait, n'ait apporté dans son nouveau pays des chants traditionnels antérieurs à la séparation. D'autres chants ont pu et dû lui venir de ses voisins par importation. Mais surtout il est évident que la race elle-même, à la juger par ce que nous voyons d'elle dans les temps historiques, n'a pu manquer d'avoir de bonne heure une aptitude et un goût marqués pour les manifestations musicales et rythmées de ses sentiments.

Dans l'école de Platon et dans celle d'Aristote, on avait essayé de raconter l'histoire des progrès et de la décadence de la musique grecque. Mais les auteurs de

ces recherches, dit Plutarque, ne s'accordaient pas entre eux[1]. Quelques-uns faisaient remonter l'invention de la musique à Apollon. C'était ne pas dire grand'chose. D'autres, essayant d'être plus précis, mettaient en avant les noms d'Amphion, d'Orphée, de Linos, de Musæos, d'Eumolpos, d'Olen, d'autres encore. Ces noms mythiques sont obscurs et vagues. Nous avons essayé précédemment[2] de dégager la part de vérité historique qui se cache sous les légendes attribuées à ces personnages : il y a là le souvenir confus d'une poésie religieuse primitive, issue d'origines diverses, mais toujours attachée aux sanctuaires, aux cérémonies du culte, et qui a produit des hymnes.

On a vu[3] par quelles transformations ces hymnes aboutirent peu à peu à des chants narratifs dont l'épopée devait sortir. Mais un genre littéraire peut donner naissance à un autre genre sans épuiser pour cela sa vitalité propre. C'est ainsi que plus tard le dithyrambe, même après avoir donné naissance à la tragédie, continua de vivre d'une vie distincte : seulement, par un effet imprévu, il subit à son tour l'influence du genre qu'il avait créé, et devint de plus en plus dramatique. Il arriva quelque chose de semblable aux hymnes. Après que l'épopée s'en fut détachée, ils continuèrent d'exister comme un genre à part ; mais l'épopée réagit sur eux, et les hymnes dits homériques sont des hymnes évidemment fort différents de ceux qu'on avait pu chanter à Delphes ou à Délos avant la formation de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Cette forme primitive des hymnes ne disparut pas d'ailleurs pour cela tout entière. On chantait encore à Délos, au temps d'Hérodote, des hymnes fort anciens attribués

1. Plutarque, ou plutôt l'auteur inconnu du *De Musica* placé sous son nom (c. III, p. 1131 F).
2. Tome I, p. 56 et suiv.
3. Tome I, p. 87 et suiv.

à Olen [1]. Pausanias lui-même croyait en lire de son temps [2]. La littérature dite Orphique, avec son allure de litanie et de prière, devait aussi offrir quelque ressemblance avec les hymnes primitifs. Bien qu'il soit difficile, pour ne pas dire impossible, de démêler au juste ce que ces compositions artificielles et relativement récentes ont conservé des anciens hymnes et ce qu'elles ont apporté de nouveau, on ne saurait douter qu'elles n'offrent à certains égards une imitation plus fidèle des vieilles formes de la poésie religieuse que ne font les hymnes dits homériques. Quoi qu'il en soit, le rôle de cette antique poésie ne s'est pas borné à susciter d'abord l'épopée, ensuite les hymnes épiques et ceux du genre orphique : elle a certainement fourni aussi à la poésie lyrique des modèles et des cadres. C'est le fonds commun d'où tout le reste est sorti. Quand les Achéens se rendaient en procession à leurs sanctuaires en chantant leurs vieux hymnes traditionnels, quand après le sacrifice et le repas sacré, ils célébraient la grandeur du dieu, ou racontaient ses exploits, ou demandaient son secours, ou le remerciaient d'une faveur qu'il leur avait accordée, c'étaient déjà les différentes formes de la poésie lyrique religieuse, nome, péan, prosodion, auxquelles ils préludaient.

A côté de cette poésie des hymnes, étroitement rattachée non seulement à la religion, mais au culte, et dont l'objet essentiel était la louange des dieux, il y en avait une autre dont les événements de la vie humaine fournissaient le prétexte. Dans la période historique, nous voyons les genres lyriques multipliés à l'infini, comme les occasions qui les suscitaient. Quelques-uns, nous le verrons, sont d'invention assez récente, et l'origine peut

1. Hérodote, IV, 35.
2. Cf. t. I, p. 64.

en être déterminée par les circonstances qui leur ont donné naissance. Mais d'autres, évidemment, et c'est le plus grand nombre, ont leurs racines dans les plus vieilles habitudes de la race ; non seulement de la race grecque proprement dite, mais du rameau humain peut-être auquel les Grecs appartenaient. Le mariage par exemple et la mort ont certainement été, de tout temps, en Grèce comme chez une foule d'autres peuples, l'occasion et le sujet de chants particuliers.

Mais la légende grecque a gardé peu de souvenir de cette sorte d'inspiration. Parmi les noms mythiques dans lesquels se résume l'histoire primitive de la poésie lyrique grecque, il n'y a guère que celui de Linos qui puisse passer pour représenter en partie cette branche de poésie. Le chant qu'on appelait l'Ælinos était un chant triste, d'origine probablement sémitique [1]. Il devint si populaire que le nom d'Ælinos ou de Linos fut comme le nom générique de toute une catégorie de lamentations d'abord relatives aux vicissitudes des saisons, plus tard peut-être à d'autres sujets encore, et que le personnage de Linos fut inventé pour expliquer le nom du chant [2].

Les plus anciens documents que nous puissions consulter sont les poèmes d'Homère et d'Hésiode. Nous y trouvons en effet la preuve que, même au temps du plus vif éclat de l'épopée, le lyrisme était partout en Grèce déjà très vivant. L'*Iliade*, l'*Odyssée*, les poèmes hésiodiques en portent témoignage à chaque instant.

Quand les envoyés des Grecs, au I[er] chant de l'*Iliade*, ramènent Chryséis à son père pour apaiser la colère d'Apollon, ils offrent d'abord au dieu un sacrifice. Le sacrifice est suivi d'un repas, après lequel ils remplissent de vin les

1. Sur l'Ælinos en Syrie et en Egypte, cf. Hérodote, II, 79.
2. Movers, *Die Phœnizier*, I, 244.

cratères et font des libations. En même temps commencent les chants, qui durent tout le jour. « Pendant un jour entier les fils des Achéens chantèrent pour se rendre le dieu propice, et firent résonner le beau péan [1]. » C'est encore le péan que chantent les compagnons d'Achille sur l'ordre de leur chef pour célébrer la mort d'Hector : « Et maintenant, fils des Achéens, au son du péan, retournons vers nos creux vaisseaux, en traînant ce cadavre. Nous avons conquis une grande gloire ; nous avons tué le divin Hector, que les Troyens, dans leur cité, honoraient à l'égal d'un dieu [2]. » Dans l'Hymne à Apollon Pythien, la même sorte de chant est exécutée par les Crétois durant leur marche vers le temple, après le sacrifice et le repas sacré [3]. — Les chants funèbres sont aussi mentionnés plusieurs fois dans l'*Iliade*. On pleure les morts solennellement. Cette sorte de lamentation (γόος) s'appelle proprement un thrène (θρῆνος). Achille pleure Patrocle [4]. Quand Hector est tué, Priam et Hécube, du haut du rempart, pleurent aussitôt son trépas [5]. Quand le cadavre est rendu par Achille, nouvelles lamentations, exécutées d'abord par des chanteurs de profession, ensuite par les femmes de la famille, Hécube, Hélène, Andromaque [6]. Après la mort d'Achille, les neuf Muses en personne, à tour de rôle, chantent un thrène, tandis que les Néréides, compagnes de Thétis, poussent des gémissements [7]. Le célèbre chant de Linos est encore une lamentation : un

1. *Iliade* I, 472-473. Le vers 474 n'est qu'une variante du vers 473.
2. *Iliade*, XXII, 391-394.
3. *Hymn. Ap. Pyth.* 336-341.
4. *Iliade*, XXIII, 12.
5. *Iliade*, XXII, 429-430.
6. *Iliade*, XXIV, 721 sq. Que ces dernières lamentations soient ou non une addition postérieure, ou encore une variante, peu importe pour la question qui nous occupe : c'est toujours un témoignage très ancien sur ce genre de chants funèbres.
7. *Odyssée*, XXIV, 60 sq.

jeune garçon le chante en s'accompagnant de la phorminx : tout à l'entour, les jeunes gens et les jeunes filles, après la vendange, dansent et poussent des cris [1]. Mais ce n'est pas seulement sur une mort qu'on se lamente ainsi. Thétis, au chant XVIII, voyant la tristesse de son fils Achille, s'abandonne à une lamentation toute pareille (γόος), qu'accompagnent les gémissements des Néréides [2]. — A côté des chants graves ou tristes, voici les chants joyeux ; ceux-ci, d'ordinaire, avec des danses. Dans l'*Odyssée*, l'aède Démodocos fait danser les jeunes Phéaciens au son de la cithare [3]. Un autre aède, encore avec la cithare, dirige des danses dans le palais d'Ulysse à Ithaque [4]. Parmi les scènes représentées sur le bouclier d'Achille figure une danse analogue : un aède chante en jouant de la cithare, et une troupe de jeunes gens et de jeunes filles reproduit la danse exécutée jadis par Dédale en l'honneur d'Ariadne [5]. Plus loin, c'est un hyménée : « L'épouse sortait de sa demeure et, parmi les torches brillantes, était conduite par la ville ; l'hyménée sonore retentissait ; les jeunes hommes dansaient en tournoyant ; les flûtes et les phorminx mêlaient leurs voix, et les femmes, debout aux seuils des maisons, regardaient avec admiration [6]. » Le *Bouclier d'Héraclès*, poème attribué à Hésiode, offre une image assez semblable, mais peut-être plus précise : car on voit nettement, dans la noce même, deux chœurs différents, l'un dirigé par la cithare, l'autre par les syrinx [7]. A côté de cette noce, mais sans qu'il y eût peut-être de lien entre

1. *Iliade*, XVIII, 569-572.
2. *Iliade*, XVIII, 50. Le mot technique ἐξάρχειν semble indiquer qu'il s'agit ici encore d'une sorte de chant.
3. *Odyssée*, VIII, 260 sq.
4. *Odyssée*, XXII, 133-145.
5. *Iliade*, XVIII, 590-606.
6. *Iliade*, XVIII, 492 sq. Cf. *Odyssée*, IV, début.
7. *Bouclier*, 273-280.

les deux scènes, on voyait une bande de jeunes gens qui formaient un *Cômos*, avec des chants, des rires et des danses [1].

Voilà donc, dans Homère et dans Hésiode, des témoignages nombreux et précis. Ce n'est d'ailleurs là bien évidemment qu'une petite partie de la réalité. Ni l'un ni l'autre de ces poètes n'a voulu ni pu nous donner un tableau complet. Pour ce qui est de la poésie religieuse, Homère, qui parle du péan, ne dit rien du nome, qui existait pourtant sans aucun doute à la même époque. Quant à la poésie de la vie humaine, elle comprenait des variétés infinies. Nous n'essaierons pas de les énumérer complètement. Ce serait impossible, et d'ailleurs peu utile. Beaucoup de ces formes ne sont jamais entrées dans la littérature proprement dite; elles en sont restées à l'état primitif et populaire. Citons, à titre d'exemples, les chants de nourrices (βαυκαλίσματα), aussi vieux que le monde et qui dureront autant que lui ; les chants des divers métiers (chants de moissonneurs, de pêcheurs, de meuniers), dont nous possédons quelques échantillons, de date relativement récente, il est vrai, mais sans doute assez peu différents des plus anciens, car la littérature populaire change peu ; — ou encore ce chant de l'hirondelle (χελιδονισμός), que les enfants de l'île de Rhodes allaient récitant de porte en porte au retour du printemps en demandant quelque aumône [2]. D'autres sortes ont fini

1. *Ibid.* 281-283. Le vers 283 n'est qu'une variante du vers 282, mais il est intéressant à cause du mot γελόωντες.

2. On peut lire dans Bergk (*Poetæ lyrici græci*, 4e éd., t. III, p. 654 et suiv.) un assez grand nombre de fragments de ces chants populaires. Les plus intéressants sont : un chant de moissonneurs (ἴουλος); un αἴλινος évidemment très postérieur à l'âge homérique, mais peut-être analogue à celui dont il est parlé dans l'*Iliade ;* un chant de meunier (fr. 43) que le nom de Pittakos rattache (du moins sous cette forme) au VIe siècle ; et plusieurs autres morceaux très naïfs, très populaires de ton, comme le chant de la tortue (fr. 21) ou celui de la

par devenir littéraires, mais beaucoup plus tard, et parfois sous des formes étrangères à la poésie lyrique : ainsi les chants de bergers, βουκολιασμοί, qui ont fourni à Théocrite de charmants motifs, et qui ont été l'un des principaux éléments dont il a formé ses idylles. — On pourrait multiplier les indications de ce genre sans épuiser la liste des chants populaires de la Grèce primitive. Il est permis d'affirmer que chaque heure presque de la vie humaine y eut ses chants appropriés, depuis ceux avec lesquels la mère endormait son enfant jusqu'à ceux qui accompagnaient les morts au tombeau. Il y eut des chants religieux, des chants de guerre, des chants d'amour, des chants de table, des chants de métier, des chants satiriques; des chants à une voix et d'autres exécutés par des chœurs ; des chants improvisés et d'autres d'un caractère plus artistique; bref une végétation luxuriante de rythmes, de mélodies et de poèmes où se reflétaient avec mille nuances et sous mille formes toutes les circonstances et toutes les émotions de la vie grecque.

III

Rien de tout cela n'a survécu; les siècles suivants n'en ont retenu ni une œuvre ni un nom d'artiste. Quelle différence essentielle existait donc entre ce lyrisme oublié et celui qui plus tard jeta un si vif éclat ? Pourquoi

corneille (fr. 25). Parmi les chants populaires célèbres dont il ne reste que le nom, mentionnons encore le chant de Lityersès, un dieu phrygien qui présidait aux moissons. Le chant de Lityersès, comme celui de Linos, comme plus tard celui d'Adonis, est évidemment d'origine orientale. Il s'agit toujours dans ces chants d'un jeune dieu qui meurt prématurément. On voit d'ordinaire dans ces mythes une image du printemps détruit par les ardeurs de l'été. Sur tous ces chants populaires, cf. Athénée, XIV, p. 618-620.

l'un fut-il éphémère, anonyme, obscur, et l'autre si brillant ?

Le lyrisme se compose de deux éléments essentiels : un élément musical et un élément littéraire. L'élément littéraire, ce sont les paroles (λέξις) envisagées au point de vue de l'expression des idées. L'élément musical, c'est ce que les anciens appelaient le rythme (ῥυθμός) et le « mélos » (μέλος), lequel équivaut à peu près à la mélodie séparée du rythme : ou plutôt, car cette division n'est pas assez nette, l'élément musical comprend : 1° les *notes* prises en elles-mêmes, au seul point de vue de leur hauteur sur l'échelle de la gamme et de leurs intervalles musicaux ; 2° le *rythme*, qui mesure la durée de ces notes, qui les anime, pour ainsi dire, et les organise ; 3° la *construction mélodique*, qui assemble les mesures (πόδες) en membres (κῶλα), les membres en phrases (περίοδοι), les phrases en strophes (στροφαί), et quelquefois les strophes elle-mêmes en systèmes plus vastes encore. A quoi il faut ajouter : 4° l'*exécution* matérielle des notes résultant de l'emploi des instruments ou des voix. — Il va sans dire d'ailleurs que, les notes s'appliquant à des syllabes, les paroles n'ont pas seulement une valeur littéraire, mais qu'elles sont aussi, en un sens, tout comme les notes, une partie de la matière du rythme (τὸ ῥυθμιζόμενον) et de la construction mélodique. Mais l'étude des paroles, à ce point de vue particulier, se confond avec celle du rythme et de la mélodie. — Reste la danse, autre partie de cette « matière du rythme » avec les syllabes et les notes. Mais la danse n'est dans le lyrisme qu'un élément accessoire, subordonné, qui se détache facilement de l'ensemble et qui ne soulève pas le même genre de problèmes. Les éléments essentiels, encore une fois, sont l'élément littéraire d'une part, et de l'autre l'élément musical tel que nous venons de le définir. Il s'agit de savoir lequel de ces deux éléments a

le plus contribué à la transformation du lyrisme; ou, pour poser le problème en termes plus généraux, dans quelle mesure chacun d'eux y a contribué.

La réponse complète à cette question sortira de l'histoire même du lyrisme. Mais peut-être est-il bon de donner d'avance un aperçu de la solution. Il convient aussi, avant de chercher à interpréter les faits, de rappeler quelques définitions nécessaires. Disons donc d'abord ce que les Grecs appelaient aulétique et aulédie, citharistique et citharédie, et ce qu'ils entendaient au juste par les termes de rythme et de mètre, de genre et de mode. La musique et la rythmique grecques diffèrent assez des nôtres pour qu'il soit nécessaire de bien s'entendre sur ces définitions [1].

§ 1.

Les Grecs connaissaient comme nous d'assez nombreuses variétés d'instruments de musique [2]. Mais, si nous laissons de côté les instruments à percussion, dont l'emploi était restreint, les instruments de cuivre, réservés aux armées, et enfin les orgues hydrauliques, d'origine relativement récente, nous voyons qu'on n'employait dans l'exécution musicale du lyrisme à l'époque classique que deux espèces d'instruments : c'étaient d'abord des instruments à cordes du type de la cithare, ensuite des instruments à vent du type de la flûte.

1. Pour plus de détails sur ces questions, je suis obligé de renvoyer à mon livre sur *La Poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*. Les pages qui vont suivre sont en partie extraites de ce travail.

2. Sur les instruments des Grecs, cf. la note de Volkmann à la fin de son édition du *De Musica* de Plutarque ; Westphal, *Metrik der Griechen*, t. I, p. 261-263 ; Flach, *Gesch. d. griech. Lyr.*, p. 59-118 ; et surtout Gevaërt, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, t. II, p. 241-305.

Qu'est-ce que la cithare [1]? C'est un des instruments les plus pauvres, les moins expressifs qu'on puisse imaginer. Westphal la compare à une harpe sans pédale. Elle est sèche, monotone, peu sonore; elle ne peut ni accentuer les temps forts, ni assourdir les temps faibles; elle est aussi incapable de soutenir une note que de l'accélérer. Elle n'a, en un mot, ni variété, ni mouvement, ni puissance de son. Que lui reste-t-il donc? Une seule chose, mais capitale aux yeux des Grecs : une netteté pure et grave [2], et je ne sais quel air de sérénité vraiment virile. Les Grecs ne demandaient pas à leur cithare l'image brillante ou passionnée des plaisirs, des luttes, des souffrances qui remplissent la vie, ni le reflet changeant des rêves où se plonge parfois notre joie ou notre mélancolie, mais des impressions sereines et simples, et comme l'écho de cet Olympe où règne une éternelle félicité. Platon proscrit de sa République les instruments trop riches et trop expressifs [3]; il garde la cithare. C'était l'instrument national par excellence. Elle était particulièrement consacrée à Apollon, le dieu de toute harmonie et de toute beauté. C'est au son de la cithare qu'Apollon menait le chœur des Muses ou qu'il conduisait à son sanctuaire de Delphes les pieux Crétois destinés à devenir ses prêtres. Les antiques héros chantaient sur la lyre leurs regrets et leurs prières. La lyre accompagnait la voix des aèdes. C'est elle enfin que Pindare invoque au début

1. Les mots φόρμιγξ, λύρα, κίθαρις se prennent exactement les uns pour les autres. Le terme κιθάρα, souvent confondu avec κίθαρις, semble avoir désigné un instrument analogue, mais plus puissant. Aristote (*Politique*, VIII, ch. 6; p. 1341, a, 19) exclut la κιθάρα comme étant un instrument trop τεχνικόν; il admet évidemment la κίθαρις. Platon, il est vrai (*Rép.* III, 399 D.), admet la κιθάρα qu'il ne distingue probablement pas de la κίθαρις.

2. C'est ce que Platon appelle ἡ σαφήνεια τῶν χορδῶν (*Lois*, VII, p. 812 D).

3. Ὅσα πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια. *Rép.*, III, p. 399 D.

d'une de ses odes comme la source de cette harmonie toute-puissante qui prépare aux amis des dieux un doux repos et à leurs ennemis l'horreur et l'épouvante [1]. Rien ne prouve mieux que ce règne incontesté de la cithare à quel point le goût musical des Grecs différait du nôtre. « La musique citharédique, dit excellemment Westphal [2], atteignait d'aussi près que possible à l'idéal de l'art, tel que les Doriens le concevaient de préférence; ils y trouvaient la sérénité et la paix, mais unies à la grandeur et à la majesté, et les âmes s'élevaient grâce à cette musique, jusqu'à la pure région où préside le dieu Pythien. »

La flûte avait plus d'éclat, plus de variété, plus de souplesse. Elle était plus agréable [3]. Platon, qui proscrit la flûte, l'appelle l'instrument de Marsyas, tandis que la lyre est l'instrument d'Apollon [4]. C'est surtout de la flûte que se servaient les solistes virtuoses; elle se prêtait mieux que la cithare à se faire entendre seule. Jointe à la cithare, elle soutenait mieux les voix d'un chœur, se fondait avec elles, en dissimulait même au besoin les légères imperfections [5]. Les fêtes brillantes la réclamaient; elle accompagnait ordinairement les chants voluptueux et passionnés. Ne nous y trompons pas pourtant : la flûte elle-même, qui semblait à Platon si expressive, l'était surtout par comparaison avec la cithare. Cette flûte passionnée n'était guère qu'une clarinette comprenant moins de notes aiguës que celle des modernes [6].

Plus tard, on fit des flûtes plus fortes, vraies rivales de la trompette. Horace dit que de son temps on les doublait d'airain. Mais la flûte ancienne, celle de Pindare, celle

1. *Pyth.* I, début.
2. Tome I, p. 261.
3. Aristote, *Probl.*, XIX, 43.
4. *Rép.*, III, p. 399 E.
5. Aristote, *Probl.*, XIX, 43.
6. Westphal, t. I, p. 260.

même des tragiques grecs, c'était encore la flûte « mince et grêle, percée de peu de trous, bonne seulement pour diriger et soutenir le chant des chœurs : »

> Tibia non ut nunc orichalco vincta tubæque
> Æmula, sed tenuis simplexque foramine pauco,
> Adspirare et adesse choris erat utilis [1].

Il y eut aussi, à côté de la cithare proprement dite, d'autres instruments à cordes, ceux par exemple qu'on appelait *sambyx*, *barbitos*, *pectis*, *magadis*. La sambyx était l'instrument d'Archiloque ; le barbitos, celui des Eoliens. On croit y reconnaître des instruments d'origine orientale, plus ou moins modifiés par les Grecs [2]. Quelle qu'en fût l'origine, il est évident que c'étaient des instruments surtout locaux, particuliers à certains cantons de la Grèce et à certains genres lyriques, et qui, n'étant jamais devenus d'un usage universel, furent vite négligés et oubliés. Les anciens eux-mêmes, à l'époque Alexandrine, en parlent quelquefois d'une façon assez vague [3].

Les Grecs se servaient de leurs instruments de deux manières différentes, comme les modernes : tantôt en virtuoses, sans accompagnement de voix, et tantôt au contraire pour soutenir les chants d'un soliste ou ceux d'un chœur.

On appelait *citharistique* et *aulétique* [4] la musique purement instrumentale exécutée sur la cithare ou sur la flûte ; on appelait *citharédie* et *aulédie* [5] l'association du

1. *Ep. aux Pisons*, 202-204.
2. Flach, p. 101 sqq.
3. Il sera question de ces instruments avec un peu plus de détail à propos de la poésie iambique et de la chanson éolienne.
4. Κιθαριστική, αὐλητική ; ou encore ψιλὴ κιθάρισις, ψιλὴ αὔλησις.
5. Κιθαρῳδία, αὐλῳδία.

jeu de ces instruments avec la voix soit d'un chanteur unique (μονῳδία) soit d'un chœur (χορός).

Si les instruments étaient simples, la musique proprement dite ne l'était pas moins.

D'abord l'harmonie est presque étrangère à la musique grecque. Il est clair que cette différence est capitale, et qu'une musique homophone présente un caractère absolument particulier.

Ce n'est pas que la connaissance ni même la pratique des accords manquât tout à fait aux Grecs. Mais rien de plus limité, rien de plus élémentaire que leur harmonie [1]. Elle se réduisait à très peu de chose dans l'accompagnement et presque à rien dans le chant lui-même. Le seul accord que les Grecs paraissent avoir admis dans le chant des chœurs est celui qu'ils appelaient antiphonie, c'est-à-dire l'accord d'octave. Des voix d'hommes et des voix de femmes ou d'enfants, associées dans un même chœur, produisaient cette antiphonie, qui leur paraissait le plus beau de tous les accords.

Cette simplicité se retrouvait aussi dans la mélodie, bien qu'avec plus de finesse et plus de nuances. L'auteur du *De musica* signale dans les vieilles mélodies l'emploi d'un très petit nombre de cordes, ce qui veut dire que les notes extrêmes entre lesquelles ces airs étaient compris se trouvaient peu éloignées les unes des autres. Il en résultait, dit-il, une simplicité très majestueuse [2]. On trouve une foule de jugements analogues dans Platon et dans Aristote. Ces mélodies si simples ravissaient les

1. Sur toutes ces questions, voy. principalement Westphal, I, p. 704 et suiv.; et Gevaërt, I, p. 356 et suiv. — Cf. aussi Christ, *Metrik*, p. 644 et suiv. — Notons tout de suite qu'en grec le mot ἁρμονία s'applique proprement à une suite de notes, c'est-à-dire à ce que nous appelons *mélodie*; et que l'*harmonie* au sens moderne du mot s'appelle selon les cas συμφωνία ou ἀντιφωνία. Cf. Aristote, *Probl.* XVIII, 39.

2. *De Mus.* c. XII, 1135 D.

Grecs. Ces airs avaient pour eux non seulement un charme très vif, mais encore une grande variété d'effets et une puissante action sur les âmes. Il est sans cesse question chez les moralistes et les philosophes de la beauté calme du mode dorien, de la douceur du mode lydien, de l'énergie fière du mode éolien, des accents pathétiques du mode phrygien; ils parlent aussi de la fermeté du genre diatonique, des nuances du genre chromatique, des délicatesses plus exquises encore du genre enharmonique [1]. — Mais qu'appelait-on *genres* et *modes?*

Les Grecs avaient distingué de très bonne heure l'intervalle de quarte. C'est cet intervalle qui servit de principe à l'établissement du tétracorde. Entre les deux cordes extrêmes de cet instrument, séparées l'une de l'autre par un intervalle de quarte, ils intercalèrent d'abord, dit-on, une corde, puis deux. Mais tandis que l'intervalle des deux cordes extrêmes était constant, la position des cordes intermédiaires fut variable, et par conséquent aussi la grandeur des intervalles secondaires entre lesquels se divisa l'intervalle de quarte. Ces variations des intervalles secondaires formèrent les modes et les genres.

Ce qui constitue le genre, c'est l'étendue de ces intervalles inégaux; ce qui constitue le mode, c'est l'ordre dans lequel ils sont disposés.

Les Grecs distinguaient trois genres : le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Dans le genre diatonique, les trois intervalles étaient formés par deux tons et un demi-ton; dans le genre chromatique, il y avait deux demi tons et un intervalle d'un ton et demi; dans l'enharmonique enfin, deux quarts de ton et une tierce [2].

1. Textes dans Westphal, t. I, p. 271-287.
2. Nous n'avons pas à parler ici de la question si obscure des

Les modes primitifs étaient également au nombre de trois : le dorien, le phrygien et le lydien. Le mode dorien était celui qui, dans le genre diatonique, avait son demi-ton au grave; le mode phrygien l'avait au milieu, et le mode lydien à l'aigu. Les Grecs, contrairement à notre habitude, prenaient pour gamme type une gamme descendante; de telle sorte que la tonique de leurs modes était la note la plus élevée de chacun d'eux. Le ton le plus grave de chaque mode servait de finale aux mélodies composées dans ce mode [1].

Après s'être longtemps contentés du tétracorde simple, les Grecs eurent l'idée de le doubler. Ils ajoutèrent un second tétracorde à l'aigu du premier, de telle sorte que tous les deux eussent une note commune. De cette façon les sept notes de l'heptacorde ne comprenaient pas encore un intervalle d'octave. On obtint d'abord l'octave en élevant d'un ton la corde la plus aiguë du second tétracorde; puis, comme l'intervalle entre cette note et la suivante se trouvait être ainsi d'un ton et demi, on partagea cet intervalle en un demi-ton et un ton, en y intercalant une note nouvelle. La gamme diatonique grecque se trouva alors définitivement constituée avec cinq tons et deux demi-tons. Par suite de cette extension de la gamme, en même temps que les trois modes primitifs subsistaient, trois autres prirent naissance. La note la plus élevée de chacun des trois modes anciens se trouva

χροαί, de ces nuances qui modifiaient d'une quantité minime ces rapports fondamentaux, et produisaient assurément des effets particuliers. L'emploi des χροαί ne pouvait appartenir qu'à l'art des virtuoses, mais non au lyrisme choral, qui nous occupe particulièrement. Voy. sur les χροαί, outre les ouvrages déjà cités, une analyse très claire, par M. Riemann, d'une étude de M. Bernardakis, dans la *Revue archéologique* du mois de septembre 1876 (compte-rendu de la première séance de l'Institut de Correspondance hellénique d'Athènes).

1. Gevaërt, t. I, p. 130.

être la plus grave de l'un des trois modes nouveaux. De telle sorte que chaque octave comprenait deux modes complémentaires l'un de l'autre, pour ainsi dire : un mode ancien et un mode nouveau. Par exemple, dans le tétracorde dorien primitif, la note la plus aiguë (dont les Grecs faisaient la tonique) était le *la*; ce *la* forma la note la plus grave de l'un des nouveaux modes, le mode éolien, qui s'appelait aussi, pour cette raison, hypodorien [1]. Le mode phrygien fut complété d'une manière analogue par le mode hypophrygien ou ionien, et le mode lydien par l'hypolydien [2].

Ce qui associe ensemble dans le lyrisme la poésie, la musique, et parfois la danse, ce qui est l'âme pour ainsi dire de ce corps formé d'une triple matière, c'est le rythme. Qu'est-ce donc que le rythme, et à quelles lois était-il soumis dans le lyrisme grec?

Les Grecs définissaient le rythme une suite régulière de temps [3]. Les temps du rythme, rigoureusement mesurés, se distinguaient les uns des autres, pour les Grecs comme pour nous, par des oppositions, par l'intensité plus ou moins grande des mouvements ou des sons qui correspondaient à chacun d'eux : c'étaient comme des alternatives de lumière et d'ombre. Le temps *fort* s'appelait

1. Nous dirions plutôt *hyperdorien*, mais nous devons nous rappeler que les Grecs appelaient hautes les notes que nous considérons comme basses, et réciproquement. Les modes étant entre eux dans le rapport que nous venons d'indiquer, on comprend pourquoi Platon n'appelle jamais le mode éolien que dorien (*Rep.*, III, p. 399 A; *Lachès*, p. 188 D; etc.), et pourquoi Pindare appelle lyre dorienne la lyre sur laquelle il chante dans le mode éolien (*Olymp.* I, 18 et 105). Cf. Aristote, *Polit.*, VIII, 7, où la même confusion est faite.

2. Voy. Gevaërt, t. I, p. 159 et suiv. — Aristote (*Polit.*, IV, 3), cite et paraît approuver l'opinion de certains musiciens qui n'admettaient que deux modes fondamentaux, le dorien et le phrygien.

3. Χρόνων τάξις ἀφωρισμένη (Aristox., *Fr. Rhythm.*, p. 272, éd. Morelli). — Le mot ῥυθμός (de ῥέω), exprime proprement le courant régulier, l'écoulement des temps successifs. — Sur les rythmes grecs, voy. Gevaërt, t. II, 1re partie.

en grec θέσις et le temps *faible* ἄρσις [1], parce que le pied du musicien battant la mesure s'abaissait sur l'un et s'élevait sur l'autre [2].

La mesure du rythme se marquait ordinairement avec force. Il y avait à cet égard une différence assez notable entre les habitudes des Grecs et les nôtres. Ce qu'on appelle aujourd'hui *mélodie continue* était tout à fait étranger à leurs habitudes. Il y a de nos jours des œuvres musicales très savantes et très belles dans lesquelles le rythme n'est guère, pour ainsi dire, qu'un cadre abstrait où le génie du musicien répand librement des mélodies souples et ondoyantes. La Grèce antique n'avait que des rythmes nets et bien marqués, des rythmes de danse, comme on dit maintenant. Non seulement la mesure se marquait avec netteté, mais encore le pied du musicien était parfois armé d'un brodequin de bois destiné à frapper le sol avec bruit sur chaque temps fort. Une suite alternante de temps forts et de temps faibles formait le rythme.

Chacune de ces oppositions forme comme un couple indissoluble qui est la véritable unité, la véritable *mesure* du rythme. Ce couple, fait d'un temps fort et d'un temps faible, s'appelle un *pied*. Tous les pieds d'un même rythme sont égaux entre eux.

On distinguait plusieurs sortes de pieds rythmiques, et par conséquent plusieurs sortes de rythmes. Les dif-

1. Les métriciens latins, et à leur exemple la plupart des modernes, intervertissent le sens des deux mots *arsis* et *thesis*. Je les prends, ainsi que l'a fait Westphal, dans leur antique acception grecque. — Aristoxène, au lieu du mot θέσις, emploie βάσις, ὁ κάτω χρόνος, et il appelle quelquefois l'ἄρσις, par une locution analogue, ὁ ἄνω χρόνος.

2. C'est ce que les Latins appelaient *scandere*. Quant au rythme, ils l'appellent ordinairement *numerus* (nombre). C'est le rythme, en effet, qui rend sensible dans la durée le nombre et la mesure, d'où résulte la beauté. Aristote déjà disait avec précision (*Rhét.*, III, 8, 3) : Τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστιν...

férences qui séparaient les pieds rythmiques les uns des autres résultaient soit de leur grandeur totale, soit du rapport de grandeur de leurs deux parties, soit de la place relative occupée par ces parties, soit enfin de la vitesse avec laquelle on les exécutait.

La grandeur d'un pied se déterminait par son rapport avec l'unité de temps. Il est inutile d'y insister.

Une différence beaucoup plus importante est celle qui résultait du rapport entre la durée du temps fort et celle du temps faible. On peut dire que c'est là, pour les Grecs, la différence fondamentale, celle qui a le plus d'influence sur l'effet du rythme, sur son caractère sensible et expressif.

Ce rapport [1] pouvait être : ou un rapport d'égalité, ou un rapport du double au simple, ou enfin un rapport sescuple (*ratio sescuplex*), c'est-à-dire égal au rapport de $1\,^1/_2$ à 1, (ou, ce qui revient au même, de 3 à 2 [2]). Ces trois rapports, les seuls qui parussent à l'oreille des Grecs agréables et faciles à saisir, étaient les seuls par conséquent qui fussent considérés comme rythmiques [3]. Ils donnaient naissance à trois *genres* de pieds, qu'on appelait le genre *dactylique*, le genre *iambique* et le genre *péonique*, parce que le dactyle, l'iambe et le péon étaient les pieds les plus usités de chacune de ces trois catégories. Dans le genre dactylique, le temps fort et le temps

1. Λόγος.

2. Λόγος ἴσος, λόγος διπλάσιος, λόγος ἡμιόλιος. — Je ne parle pas du rapport *triple* (3 : 1) ni du rapport *épitrite* (4 : 3), assez souvent mentionnés, mais qui n'étaient pas des rapports rythmiques proprement dits. On ne formait pas avec ces rapports des rythmes suivis (συνεχὴς ῥυθμοποιία). Ils n'étaient les uns et les autres que des accidents, des combinaisons plus apparentes que réelles résultant de la ῥυθμοποιία, c'est-à-dire de la forme concrète et sensible du rythme, et qu'une analyse plus méthodique aurait fait évanouir. — Je ne parle pas non plus de l'ἀλογία, qui me semble être à peu près dans le même cas.

3. Aristide Quintil., p. 300.

faible étaient égaux. Dans le genre iambique, le temps fort avait une durée double de celle du temps faible. Dans le genre péonique enfin, c'était le temps faible qui était le plus long : il dépassait l'autre de moitié.

La place relative du temps fort et du temps faible constituait une troisième différence entre les pieds. Le genre égal et le genre double se subdivisaient en deux variétés, selon que c'était le temps fort ou le temps faible qui commençait. On distinguait dans le genre égal le dactyle et l'anapeste, dans le genre double le trochée et l'iambe. Dans le genre sescuple, les différentes formes du péon n'avaient pas de nom particulier.

A toutes ces variétés rythmiques correspondaient des effets différents; chacune avait son caractère propre [1]. Musiciens, poètes, orateurs, tous les artistes en fait de langage étaient obligés d'en tenir compte; Cicéron et Quintilien s'en sont préoccupés presque autant que les rythmiciens de profession. Les moralistes mêmes n'y étaient pas indifférents : Platon et Aristote reviennent souvent sur ces questions. Aussi nul sujet ne nous est mieux connu [2].

Les rythmes du genre égal, dactyles et anapestes, donnaient à l'oreille et à l'esprit le sentiment d'un équilibre particulièrement agréable : l'allure en était régulière et harmonieuse. Au contraire, dans les pieds du genre péonique, les deux parties, à peu près égales, trompaient par une irrégularité légère, par un manque presque insaisissable d'équilibre, l'attente de l'imagination. Cette incertitude du rythme troublait l'âme. C'était le rythme de l'enthousiasme, des émotions fortes. Entre les dactyles et les

1. Son ἦθος.
2. Voy. surtout Arist. Quintil., p. 97 et suiv. — Lire aussi le passage capital de Platon, *de Rep.*, liv. III, ch. xi, p. 399-400, sur l'ἦθος des rythmes dactylique et iambique, et sur l'influence considérable d'un mouvement plus ou moins rapide.

péons, les rythmes iambiques tenaient une place moyenne. Par l'inégale durée de leurs deux temps, ils participaient au caractère tumultueux du péon; mais par la simplicité nette et frappante du rapport qui existait entre ces deux temps inégaux, ils empruntaient au genre dactylique un peu de sa fermeté et de son équilibre.

Dans chaque genre d'ailleurs les rythmes qui commençaient par le temps faible et se terminaient sur le temps fort avaient plus de vigueur : ceux qui présentaient la disposition contraire convenaient à l'expression des sentiments plus calmes. L'opposition de notre rime masculine et de notre rime féminine, l'une d'un son final plus plein et plus soutenu, l'autre d'une cadence plus molle et comme tombante, peut donner quelque idée de cette différence [1].

Une même sorte de pieds pouvait en outre être exécutée avec un mouvement [2] plus ou moins rapide. Le mouvement, selon qu'il était plus rapide ou plus lent, donnait au rythme plus de véhémence ou plus de sérénité.

Nous n'avons considéré jusqu'ici que les mesures rythmiques isolées : il reste à voir comment elles se groupaient.

Tous les pieds d'un même rythme, avons-nous dit, sont égaux et semblables entre eux. On conçoit pourtant sans peine que, dans cette suite uniformément alternante de temps forts et de temps faibles, certains temps forts aient pu prédominer et servir ainsi de points d'appui à des groupes nouveaux, plus étendus que les groupes élémentaires du rythme. C'est ce qui arrivait dans les rythmes grecs. Ces nouveaux groupes avaient un certain rapport avec les pieds rythmiques puisqu'ils devaient leur unité à la prédominance d'un temps fort.

1. Cf. Quintil., *Inst. orat.*, IX, 4, 136.
2. Ἀγωγή.

Aussi les appelait-on quelquefois *pieds composés*. Mais on les appelait plus souvent *membres* (κῶλα), parce qu'ils entraient à leur tour dans la formation de certains groupes supérieurs dont ils étaient comme les parties intégrantes. Le *membre* joue un rôle considérable dans la poésie grecque. Ce n'est pas seulement par sa constitution rythmique, c'est-à-dire par la prédominance d'un temps fort : c'est aussi parce qu'il est, au point de vue de la mélodie et de la danse, un des facteurs essentiels de la phrase musicale et de l'évolution orchestique. Il est la véritable unité de ces groupes supérieurs.

Au-dessus du κῶλον, il ne faut plus chercher de groupes rythmiques à proprement parler, c'est-à-dire de groupes dont l'unité consiste, soit essentiellement, soit en partie, dans la prédominance d'un temps fort sur un temps faible. Il n'y a plus que des groupes poétiques, mélodiques ou orchestiques. En d'autres termes, c'est le développement de la pensée poétique ou musicale, c'est l'harmonie des pas et des mouvements qui associe les *membres* les uns aux autres et qui les groupe en des unités plus vastes.

Les combinaisons qui président à ces arrangements sont très diverses. Il n'est pas nécessaire de les énumérer complètement, mais il est utile d'en bien saisir le principe.

La combinaison la plus simple consistait évidemment à réunir ensemble deux membres seulement, et deux membres à peu près semblables. Cette combinaison s'appelle proprement un *vers* [1]. C'est celle qui devait se présenter la première à l'esprit des Grecs. Aussi la voyons-nous réalisée dans la plus ancienne forme de poésie que les Grecs aient pratiquée, dans l'épopée. Le

1. Μέτρον ou στίχος. Mar. Victor., 2514 : « Cola duo quibus *omnis versus* constat. » Le mot μέτρον n'a cependant pas toujours ce sens rigoureux.

vers héroïque n'est pas autre chose que la réunion de deux membres égaux, formés chacun de trois dactyles [1]. A l'origine la poésie épique était certainement chantée. Chaque vers correspondait à une phrase mélodique en deux parties ; phrase très simple, bornée à très peu de notes, et toujours la même pour chaque vers.

Le vers iambique, très ancien aussi, est également formé de deux membres, mais de deux membres inégaux : le premier est une dipodie et le second une tétrapodie [2].

On comprend que ces combinaisons si simples, d'une régularité si visible, pussent aisément se passer de musique. La simple récitation en faisait ressortir la symétrie et les rendait agréables. Aussi vit-on de très bonne heure les hexamètres et les iambes se dégager de tout accompagnement musical.

Il en fut à peu près de même du distique élégiaque, chanté d'abord et accompagné de la flûte, puis destiné à la simple récitation. Ici cependant quelques particularités nouvelles se présentent. En premier lieu, voici au second vers du distique, à la fin de chacun des deux κῶλα, deux temps vides ou silences. Il n'y avait encore rien de pareil, ni dans l'hexamètre, ni dans l'iambe. Ensuite le retour régulier de cet arrangement rythmique groupe deux par deux les vers des poèmes élégiaques, tandis que dans l'épopée les vers, tous semblables, étaient indépendants les uns des autres. Ce retour régulier ou

1. De trois dactyles rythmiques, bien entendu ; lesquels peuvent être représentés syllabiquement par des dactyles ou par des spondées.

2. Le premier membre (⏑ | -⏑-⏑) est une dipodie trochaïque précédée d'un temps faible qui la rattache au vers précédent ; le second (-⏑-⏑-⏑-) est une tétrapodie à laquelle un temps faible manque à la fin. Ainsi chaque vers se rattache à celui qui précède et à celui qui suit sans solution apparente de la continuité rythmique, c'est-à-dire sans pause ni silence.

périodique, cette période ou strophe [1], comme disaient les Grecs, est l'indice d'une composition mélodique plus riche, d'un développement musical plus étendu.

Avec l'épanouissement du lyrisme, à partir du septième siècle, les combinaisons deviennent bien plus riches encore, et ne cessent de se développer.

Quelquefois elles échappaient presque à toute symétrie : les rythmes se déroulaient à travers une suite capricieuse de membres diversement groupés, sans autre règle apparente que la fantaisie du poète musicien [2].

Cette liberté pourtant était rare ; en général, c'est dans les limites de la strophe, c'est-à-dire du retour régulier de certaines combinaisons, que le lyrisme a renfermé la variété de ses effets. Tout au plus est-il allé jusqu'à combiner entre elles, suivant de certaines règles de symétrie, plusieurs strophes différentes. Le retour régulier des mêmes formes rythmiques est en effet très conforme à l'esprit d'une poésie plus contemplative que narrative, qui au lieu de s'épancher librement en de longs récits impersonnels, ramène sans cesse l'âme sur elle-même, et jaillit d'une émotion perpétuellement entretenue et renouvelée.

Cette symétrie d'ailleurs comportait encore une grande diversité. Il y avait bien des manières de construire une strophe. On pouvait la faire plus ou moins étendue, plus ou moins variée dans ses éléments. Dans certains poèmes lyriques, on trouve des strophes composées seulement de trois ou quatre membres. D'autres en ont plus de quinze. Dans les strophes de la première sorte, entre le membre et la strophe, il n'y a nulle unité intermédiaire. Dans celle de la seconde sorte, il peut arriver aussi qu'il n'y en ait pas : les membres simplement jux-

1. Περίοδος ἣν καλοῦσιν οἱ μουσικοὶ στροφήν. Denys d'Halic., *de Adm. vi dicendi Dem.*, c. L.

2. Ἄτακτοι ῥυθμοί.

taposés forment alors ce qu'on appelle un *système*[1]. Mais le plus souvent ils sont groupés et, pour ainsi dire, organisés de manière à former des unités intermédiaires d'une espèce au moins, et parfois de deux. Ces unités intermédiaires, véritables phrases musicales, ne sont mentionnées que rarement par les grammairiens de l'antiquité, plus attentifs en général à la forme métrique du lyrisme qu'aux combinaisons produites par la mélodie. On leur appliquait pourtant quelquefois le terme assez vague de *période*, qui se disait d'ailleurs de toutes sortes de groupes rythmiques. C'est le nom que Bœckh a donné à cette espèce de vers lyriques, formés, non plus toujours de deux membres, comme dans la poésie ordinaire, mais parfois aussi d'un seul, ou de trois, et qu'il a eu le mérite de reconnaître dans les strophes de Pindare. Mais d'autres savants, et surtout M. J. H. Schmidt[2], ont remarqué, dans le groupement des membres, d'autres combinaisons symétriques qui forment comme de nouvelles unités intermédiaires, entre celle que Bœckh avait signalées et la strophe[3]. Peut-être faudrait-il réserver le nom de *période* aux groupes de M. J. H. Schmidt, et appeler ceux de Bœckh des *vers lyriques*. Inutile d'ailleurs d'entrer ici dans le détail de ces combinaisons, qui appartiennent à la métrique plus qu'à la littérature[4].

1. Σύστημα ἐξ ὁμοίων.

2. Dans son grand ouvrage intitulé *Die Kunstformen der griech. Poesie* (4 vol. 1868-1872). Voir surtout le t. I (*die Eurythmie*), p 44 et suiv., et le t. IV (*Griech. Metrik*), p. 314 et suiv.

3. Cf. aussi Christ, *Metrik*, p. 101-104; et Mor. Schmidt, *Ueber den Bau der Pindarischen Strophen*, Leipzig, 1882.

4. Outre les ouvrages de métrique cités précédemment, je dois rappeler les travaux déjà anciens, mais restés classiques, de G. Hermann (*Elementa rei metricæ*), et surtout de Bœckh (*De metris Pindari*, en tête de son édition de Pindare). Je signalerai aussi, parmi les ouvrages récents, la *Metrica greca e latina* de Zambaldi (Turin, 1882), le nouveau travail de Westphal, *Die Musik der Griechen* (1883), puis les deux excellents petits livres de MM. Louis Havet (*Cours élémentaire de mé-*

Ajoutons seulement, pour en finir avec ces indications techniques, que les strophes à leur tour pouvaient se grouper de diverses façons. Tantôt une série de strophes toutes semblables se suivaient et formaient ainsi comme un « système » de strophes ; tantôt des strophes différentes s'entremêlaient suivant des combinaisons variables : la plus simple de ces combinaisons, la plus répandue, et la plus belle peut-être, est celle dont on attribue l'invention à Stésichore, et qui consiste à former les strophes en groupes de trois, dont les deux premières sont semblables entre elles tandis que la troisième est différente.

§ 2.

Nous pouvons maintenant revenir à la question posée plus haut, et essayer d'y répondre brièvement. Est-ce dans la musique, est-ce dans la poésie que réside surtout la différence entre le lyrisme primitif et le lyrisme savant des âges classiques ?

Si l'on compare les rythmes et les mètres de Pindare, si riches, si variés, avec ce que pouvaient être ceux des chants lyriques antérieurs à Terpandre, la différence est immense. Les chants populaires, en tous pays, ont l'haleine courte ; ils s'en tiennent à des combinaisons métriques simples, un peu monotones : de petits vers, presque tous semblables, s'enchaînent les uns aux autres ; de temps en temps, une modification légère du mètre, correspondant à un changement dans la mélodie, marque la fin de la strophe. Bien que nous n'ayons rien gardé du lyrisme primitif grec, on ne peut douter qu'il ne présentât les mêmes caractères. Les progrès de la mé-

trique grecque et latine, 2e édition, 1888), et F. Plessis (*Métrique grecque et latine*, 1889). Les *Essais de métrique grecque* de M. Chaignet (Paris, 1887) sont un ouvrage savant, dont on acceptera difficilement la méthode et la doctrine.

trique dans l'époque classique, c'est-à-dire d'Alcman à Pindare, montrent que la richesse des formes n'a cessé de s'accroître. Il est naturel de prolonger cette loi au delà des plus anciens monuments qui nous restent. Mais suit-il de là qu'entre les derniers des chants primitifs et les premiers des poèmes durables, la différence, au point de vue des mètres, fût considérable? En aucune façon. D'une part en effet l'hexamètre, vers de forme savante, mais popularisé par l'épopée, a dû être employé dans la poésie religieuse avant Terpandre; et d'autre part beaucoup des formes les plus anciennes de la versification lyrique, chez Alcman, chez Alcée, chez Sappho, chez Anacréon, ont un caractère populaire très prononcé. Il ne faut pas accepter à la lettre les récits des anciens qui nous montrent, dans l'histoire du lyrisme, une série d'inventions naissant de toutes pièces, à une date donnée, dans le cerveau d'un artiste. Ce n'est aucun des poètes dont les noms nous sont connus qui a inventé les rythmes à deux, à trois ou à cinq temps : tout cela est né spontanément de l'âme populaire, et les poètes artistes n'ont fait qu'imaginer des combinaisons de plus en plus savantes de ces éléments. Au début, ces combinaisons mêmes sont fort simples. Elles devaient par conséquent différer assez peu de celles des artistes obscurs qui avaient précédé.

On peut en dire autant de la musique. Ce n'est ni Olympos, ni Terpandre, ni Clonas, ni aucun autre de ceux que nous pourrions citer, qui a inventé les modes essentiels de la musique grecque : ces modes sont nés d'eux-mêmes, un peu partout, sur les chalumeaux des pasteurs et sur les cithares des aèdes, à moins qu'ils ne fussent l'héritage de temps plus anciens encore. Chaque contrée eut ses modes familiers, ses formes musicales dominantes. Le travail qui se fit au VII[e] siècle, et d'où sortit la musique savante, fut moins un travail d'invention proprement dite qu'un travail de rapprochement et

de fusion. Sparte surtout devient un centre. Ses fêtes d'abord, plus tard celles de Delphes et d'Olympie, amènent les usages locaux à se rapprocher et à se pénétrer. L'importance de cette révolution fut grande ; mais elle n'explique pas tout, car elle ne se fit pas sentir également dans tous les genres lyriques ; c'est sur les genres solennels, sur les œuvres d'apparat, qu'elle dut surtout agir. On peut affirmer qu'à côté de cette transformation il y en eut une autre, dont on parle moins, et qui fut peut-être aussi décisive : c'est celle qui porta sur l'élément littéraire du lyrisme, sur l'expression et sur le style, et qui eut son effet aussi bien dans la chanson familière que dans l'ode exécutée en grand appareil.

N'oublions pas en effet la relation qui existe entre les deux éléments du lyrisme grec : c'est la poésie qui domine, et non la musique. Instruments peu sonores, chants à l'unisson, accompagnement très simple, soit à l'unisson du chant soit à l'octave, tout tendait à faire prédominer la voix, et par conséquent les paroles, c'est-à-dire la poésie. Le compositeur, étant aussi le poète, n'avait d'ailleurs aucune raison de chercher à renverser cet ordre, conforme à la nature des choses. Car la musique était alors dans l'enfance, tandis que la poésie, après l'épopée homérique, était un art en pleine vigueur et en plein éclat, capable d'enchanter et de captiver toutes les parties de l'âme humaine : la raison, par la netteté de ses pensées, par la limpidité de son style, par la finesse et la précision de ses analyses ; l'oreille, par l'harmonie du vers et par la grâce d'une langue merveilleusement sonore et musicale ; l'imagination, par le mouvement et le pathétique de ses récits, par la beauté presque visible des tableaux qu'elle savait composer et animer. Mais pour que la poésie eût cette puissance, il fallait qu'elle fût maniée par de grands artistes. C'est ce qui n'arrivait pas dans le lyrisme primitif, abandonné à des

improvisateurs populaires, aèdes de village, pleureuses de profession, *vocératrices* comme en Corse, ménétriers qui faisaient danser. A peine dans les sanctuaires quelques aèdes sacerdotaux essayaient-ils d'ennoblir les hymnes des dieux par un mètre plus savant et une gravité plus épique. Rien ne vit, dans l'art, que par le style. Ni la dignité un peu raide des hymnes ni la négligence parfois aimable des chants populaires n'étaient capables d'en tenir lieu. Le style ne pouvait venir au lyrisme que si les grands artistes s'en mêlaient. Or les grands artistes, nous l'avons dit, se tournaient alors vers l'épopée. Au VIIe siècle, le changement des mœurs publiques amène un changement de goût, et les esprits hardis, novateurs, vraiment inspirés, viennent au lyrisme. Ce sont les moins grands qui restent fidèles à l'épopée. Les relations antérieures des deux genres sont renversées, au profit de la poésie lyrique. Les nouveaux poètes ne sont pas seulement des musiciens; ce sont aussi des esprits nourris d'Homère, des artistes en paroles, qui vont dire avec justesse, avec force, avec grâce, ce que la poésie populaire bégayait, et qui par là vont donner au lyrisme le pouvoir de vivre et de durer, dont il avait manqué jusque-là. La révolution fut musicale, sans doute, mais tout autant littéraire. Les musiciens ont frayé la voie aux poètes : car c'est seulement quand Terpandre et Olympos eurent élargi les cadres du nome que les vrais poètes furent tentés par le lyrisme. Mais la transformation n'est devenue décisive que par l'intervention de ceux-ci ; elle ne fut complète que quand des artistes en bien dire eurent trouvé l'art de faire goûter à des esprits enchantés d'Homère un plaisir différent, mais non moins vif, dans un langage approprié à de nouveaux emplois.

Les novateurs, du reste, eurent probablement une pleine conscience de ce qu'ils faisaient : car ils écrivirent leurs œuvres. La poésie populaire ne s'écrit pas ;

elle est instinctive et vole de bouche en bouche ; ou, si elle s'écrit, c'est dans les siècles de curiosité érudite, par les soins des raffinés, qui vont la recueillant çà et là sur les lèvres du peuple. Le lyrisme grec primitif ne fut sans doute jamais recueilli. Au contraire, les poètes lyriques savants laissèrent des odes que l'antiquité put lire et dont les débris nous sont parvenus.

IV

Bien que toutes les variétés du lyrisme primitif et spontané ne soient pas représentées dans le lyrisme nouveau et littéraire, comme plus d'une forme autrefois simple s'est dédoublée et que d'autres sont nées par surcroît, le nombre total des genres lyriques reste considérable, et, devant tous ces noms, l'esprit éprouve d'abord quelque confusion [1]. Sans entrer à ce sujet dans de longs détails, voici quelques faits certains et quelques indications nécessaires.

Les différences de rythme et de mètre, ou celles qui se rapportent à l'exécution musicale, par un soliste ou par un chœur, ont assurément leur importance et ne doivent pas être négligées. Mais elles sont secondaires, en définitive, et ne peuvent servir qu'à établir des subdivisions. Elles ne sont qu'un effet, et naissent de la nature essentielle de l'inspiration, c'est-à-dire du fond même des choses. C'est ce fond qu'il s'agit d'examiner pour établir une classification satisfaisante.

Les divers genres lyriques correspondent à des emplois, à des besoins différents. Il y a d'abord une division à établir entre ceux où domine une inspiration

1. Passage classique sur les divisions du lyrisme : Proclus, *Chrestomath.*, 8 (dans Photius, *Biblioth.*, p. 319). Cf. Pollux, IV, 53.

surtout personnelle, où le poète se met franchement en scène, où il dit ses sentiments, ses passions, ses idées mêmes en tant qu'elles sont bien à lui, et les genres où le poète n'est que l'interprète de tous, le porte-paroles d'une foule derrière laquelle il s'efface plus ou moins discrètement.

Dans le premier groupe, celui de la poésie personnelle, des différences capitales de rythme et de mètre établissent une distinction bien nette entre l'élégie, ordinairement grave et parfois sentencieuse, la poésie iambique, satirique et agressive, et l'ode lesbienne ou ionienne, qui chante la passion et le plaisir [1].

Dans le second groupe, celui de la poésie *épidictique* ou d'apparat (pour prendre un terme emprunté à la rhétorique grecque), des différences analogues de fond et de forme établissent des subdivisions entre les genres. — Il y a d'abord ceux qui se rattachent au culte public: les uns monodiques, comme le *nome;* les autres exécutés toujours ou le plus souvent par des chœurs, comme le *péan*, au rythme noble et grave; le *prosodion*, qui accompagne la marche d'une procession; le *parthénée*, variété du prosodion; l'*hyporchème*, au rythme vif et à la danse expressive; le *dithyrambe*, au chœur circulaire et tumultueux. Tous ces chants, essentiellement consacrés aux dieux, s'appellent d'un nom générique des *hymnes*. Mais plus tard l'hymne change d'emploi et en vient à célébrer aussi de simples héros, puis des hommes. — De là de nouveaux genres, dont le plus célèbre est l'*épinicie*

1. Avec la plupart des modernes, je rattache à la poésie lyrique l'Élégie et l'Iambe, qui, pendant longtemps, ne s'en distinguèrent pas essentiellement. Mais il convient d'ajouter que les Grecs réservaient le nom de poésie lyrique (μέλος, μελικὴ ποίησις) à la chanson d'une part et de l'autre à la grande poésie monodique et chorale, c'est-à-dire à des formes de poésie plus complètement et plus richement musicales. L'Élégie et l'Iambe (surtout le trimètre iambique), étaient d'une structure trop simple, pour admettre une mélodie variée.

(ἐπινίκιον ᾆσμα), c'est-à-dire le chant de victoire en l'honneur des vainqueurs aux jeux publics; d'autres n'ont guère de nom qui leur soit tout à fait particulier et sont habituellement désignés par le nom générique d'*encomion*, qui s'applique proprement, selon l'étymologie, à toutes les sortes d'hymnes destinés à être chantés après un festin, dans le *cômos* d'une fête solennelle, ordinairement en l'honneur du riche personnage, roi, prince ou noble, qui donne la fête. Il y eut des *encomia* pour des occasions très variées : jours de naissance, deuils, mariages; ce furent des formes nouvelles et savantes de l'ancien thrène, de l'ancien hyménée, d'origine populaire et de structure plus simple. Peu à peu, par une extension naturelle du sens primitif, le nom d'*encomion* en vint à désigner tous les chants consacrés à la vie humaine, quelle qu'en fût l'occasion, et le mot d'*hymne* revint alors à son sens primitif : il désigna de préférence les chants en l'honneur des dieux [1]. Mais cette acception technique et limitée est de date assez récente. Dans l'antiquité classique, les épinicies de Pindare, ses chants de deuil et ses encomia de toute sorte s'appellent des *hymnes*.

On voit assez, par cet aperçu même, qu'il ne faut pas prendre toutes ces distinctions trop à la lettre, ni croire qu'entre chaque subdivision (surtout dans la poésie épidictique) il y eût comme une barrière infranchissable. Le mouvement de la pensée et la vie même de l'art ont sans cesse modifié ces divers genres, rapprochant ceux qui étaient séparés et séparant ceux qui étaient voisins. Même les différences fondées sur l'exécution, monodique ou chorale, ne sont pas stables. C'est ainsi que le nome a fini par devenir, au ve siècle, une manière de drame; que le péan, suivant Proclus, a quelquefois été chanté par une seule voix, non par un chœur; que le chant de

1. Proclus (ap. Phot.), *Chrestom.* 13.

table, simple chanson à Lesbos, devient chez Pindare un hymne choral à grand apparat ; que le dithyrambe, après avoir enfanté la tragédie, a subi à son tour l'influence du genre sorti de lui, et est devenu dramatique sans se confondre avec la tragédie proprement dite. Il ne faut donc pas s'attacher avec trop de rigueur à des classifications qui, s'appliquant à des choses vivantes, ne peuvent jamais correspondre avec une exactitude absolue à la réalité. Mais, à prendre les choses d'un peu haut, elles sont assez exactes pour guider l'esprit et l'orienter.

L'histoire du lyrisme grec, c'est l'histoire de l'avénement successif de ces divers genres, jusque-là populaires et anonymes, au grand jour de la perfection littéraire, et le récit des modifications graduelles qui les mènent ensuite, à travers des tâtonnements et des péripéties, jusqu'à ce vif éclat final qui précède de peu le déclin.

L'ordre à suivre dans cette étude ne saurait être ni purement chronologique ni exclusivement fondé sur la distinction des genres. C'est la chronologie qui doit en faire le fond, mais avec quelque liberté qui ajoute à la clarté de l'exposition sans altérer les rapports vrais des choses.

La poésie religieuse monodique est la première qui sorte de l'obscurité indistincte des créations populaires ou tout à fait archaïques pour mettre en lumière des noms et des œuvres. Le nome s'organise d'abord. Terpandre, Clonas, Olympos, d'autres encore, sont les principaux de ces vieux musiciens-poètes à qui la Grèce du v[e] et du iv[e] siècle rapportait les plus anciennes œuvres lyriques qu'elle eût conservées. Ils sont fort mal connus. On ne trouve guère à recueillir sur leur compte que des traditions dont beaucoup sont vagues ou contradictoires. Quelques-uns peut-être ne sont que des noms, des personnages mythiques. L'œuvre de cette première période, plus musicale que poétique, et exclusivement religieuse,

n'en a pas moins exercé une grande influence sur tout ce qui a suivi. C'est par elle qu'il faut commencer.

Après ces débuts, si l'on ne regardait qu'à l'affinité de l'inspiration et à l'influence directe des talents les uns sur les autres, il serait peut-être naturel de passer à l'histoire de la grande poésie d'apparat. Mais la poésie personnelle doit d'abord attirer nos regards, pour deux raisons : elle arrive plutôt à la perfection, et elle se fixe presque d'emblée dans ses traits définitifs. Tandis que la grande poésie épidictique va sans cesse se développant et s'enrichissant, l'élégie, l'iambe, la chanson amoureuse atteignent presque du premier coup une forme parfaite et ne se modifient plus que selon la diversité accidentelle des génies individuels, mais non par suite d'une évolution intime et continue du genre lui-même. Nous étudierons donc, aussitôt après la période archaïque du nome, d'abord l'élégie, puis l'iambe, puis l'ode amoureuse et légère, en rattachant à chacun de ces chapitres tous les noms qui, depuis le VIIe siècle jusqu'au début du Ve, méritent en chaque genre de retenir l'attention.

Nous reviendrons alors aux débuts de la poésie épidictique proprement dite, presque toute chorale, mais si variée, si libre d'allure, si brillante, et qui, de Thalétas à Alcman, d'Alcman à Stésichore, de Stésichore à Pindare, suit une voie de progrès ininterrompu. Ces quatre noms marquent les phases principales de cette histoire. La première est celle des débuts encore obscurs et surtout religieux; la seconde, celle des premières œuvres durables; la troisième, celle de la maturité commençante; la quatrième enfin, celle de la perfection la plus haute à laquelle la poésie lyrique grecque se soit élevée : elle brille surtout dans l'encomion, et spécialement dans l'épinicie, où s'unissent à la fois tout l'éclat d'un art en pleine possession de ses ressources et la hauteur de génie des plus grands poètes.

Les trois principales races grecques ont leur rôle distinct dans la formation du lyrisme. L'Ionie, qui accueille l'art de l'Asie et en particulier la flûte phrygienne, invente l'élégie et l'iambe. L'éolienne Lesbos, qui produit à la fois Terpandre, Arion, Alcée, Sappho, est la patrie des citharèdes. La dorienne Lacédémone n'invente rien, mais, par sa vie politique et religieuse, elle développe si bien les germes apportés du dehors que ceux-ci, jusque-là peu féconds, y produisent des fruits tout nouveaux, et que le Péloponnèse, grâce à elle, semble d'abord la patrie privilégiée de la poésie chorale.

Peu à peu, cependant, les genres se mêlent un peu partout. Quel qu'ait été le lieu de naissance de chacun d'eux, il devient promptement une partie du patrimoine commun de toute la race hellénique. On chante partout des nomes, des péans, des hyporchèmes ; Ioniens et Doriens cultivent l'élégie à tour de rôle ; la chanson de table fait le tour du monde grec. Les pèlerinages célèbres, comme celui de Délos, les grands jeux nationaux, avec leurs fêtes musicales et lyriques, rendent les échanges incessants.

De même, un poète ne s'enferme pas toujours strictement dans un genre déterminé. Un élégiaque fait des iambes ; un poète de chansons fait des hymnes.

Et cependant toute distinction ne disparaît pas pour cela entre le génie des diverses races grecques, non plus qu'entre les aptitudes des individus. L'élégie n'est pas traitée de la même manière en Ionie et chez les Doriens. Tel poète, qui a pratiqué différents genres, reste cependant, aux yeux de la postérité, le représentant par excellence d'un seul d'entre eux : Solon, malgré ses iambes, est avant tout un élégiaque; Pindare lui-même, malgré la variété de ses chants lyriques, était déjà dans l'antiquité le poète incomparable des épinicies. En étudiant chaque poète, nous le laisserons à la place que lui assigne le

caractère général de ses créations, sans nous astreindre à ne pas parler en même temps de celles de ses œuvres qui se rattachent à un autre type. Pour chacun d'eux, d'ailleurs, nous parlerons surtout de ce qui forme son originalité, sans attacher trop d'importance à ce qu'il a fait après d'autres et comme d'autres.

CHAPITRE II

LE NOME ANCIEN

BIBLIOGRAPHIE

Les rares fragments qui nous restent des premiers poètes lyriques grecs ont été recueillis par Bergk, dans le premier volume de ses *Poetæ lyrici græci*, 4e édition, Leipzig, 1878. Toutes les citations des lyriques, dans les pages qui vont suivre, se rapportent à l'ouvrage de Bergk. La pagination de la 4e édition n'étant pas la même que celle des précédentes, j'indique, en cas de besoin, celle de la 3e entre parenthèses. Les chiffres des fragments sont identiques. — Bergk a publié en outre, dans la petite Bibliothèque Teubner, une *Anthologia lyrica* (1883), qui donne tous les textes essentiels de la grande édition sans appareil critique, avec les mêmes chiffres.

A signaler encore la très utile *Anthologie aus den Lyrikern der Griechen*, de E. Buchholz, 4e édition, Leipzig, 1886-1887 (avec notes et introductions en allemand).

Les travaux de Bergk ont fait oublier la grande édition de Schneidewin, *Delectus poesis Græcorum elegiacæ, iambicæ, melicæ*, 3 vol. Göttingen, 1838-1839.

SOMMAIRE

Introduction. — I. Définition du *nome;* ses origines avant Terpandre. — II. Développement de la musique en Asie; Olympos. — III. Terpandre et les progrès de la cithare; le nome citharédique. — IV. Nomes aulédiques de Clonas; ses disciples. — V. Coup d'œil sur les destinées ultérieures du nome.

Le plus ancien poète lyrique dont il soit resté un souvenir précis est Eumélos de Corinthe, connu aussi comme poète épique [1]. Il avait composé, dit-on, pour les Messéniens, un prosodion en hexamètres destiné à une procession de Délos [2]. Pausanias, à qui nous devons ce renseignement, en cite deux vers :

Car Zeus Ithomien chérit la Muse à la pure cithare et à la libre sandale [3].

On voit que le chant d'Eumélos était accompagné de la cithare. L'emploi de l'hexamètre dans un prosodion prouve l'ancienneté du poème. On considère en général Eumélos comme antérieur à Terpandre. Quoi qu'il en soit, s'il vécut avant Terpandre, il ne fut qu'un précurseur.

Les véritables fondateurs du lyrisme grec, aux yeux des anciens, sont Olympos, Terpandre et Clonas. Olympos est Phrygien; Terpandre est de Lesbos, mais vit à Sparte; Clonas est Arcadien ou Béotien. Tous trois font

1. Cf. t. I, p. 452.
2. Paus. IV, 33, 3, et IV, 4, 2.
3. Bergk, *Lyr. gr.* (4e éd.) t. III, p. 6 (811). Le dernier mot est obscur. Cela veut-il dire que la procession se compose d'hommes libres?

des nomes; mais Terpandre, joueur de cithare et poète, compose des nomes citharédiques, c'est-à-dire chantés avec accompagnement de cithare; Clonas et Olympos sont des flûtistes : l'un compose surtout des nomes aulédiques, c'est-à-dire où la flûte soutient la voix d'un chanteur; l'autre des nomes aulétiques, c'est-à-dire pour la flûte seule. Tous trois vivent à peu près en même temps. Ensemble, ils personnifient la révolution qui, vers la fin du VIIIe siècle et le début du VIIe, amène le nome, sous ses trois formes principales, à la vie littéraire et artistique. Il est clair que toute cette histoire est en partie légendaire et que l'imagination grecque, ici comme partout, a introduit dans le tableau du passé plus de simplicité, plus de symétrie et plus de netteté que la réalité n'en comportait; trois ou quatre noms résument une foule de faits. Pour l'historien moderne, il s'agit de démêler ce que résument ces noms, dont la signification est en partie symbolique, même quand ils se rapportent à des personnages réels. C'est là une étude difficile et obscure. Les faits positifs sont rares et les œuvres manquent. Il ne reste que des traditions douteuses, des combinaisons édifiées par les anciens eux-mêmes sur des fondements parfois fragiles, et des systèmes qui se contredisent. Au milieu de tant de confusions et d'incertitudes, on ne peut viser qu'à présenter un tableau d'ensemble où les grandes lignes ne s'écartent pas trop de la réalité probable, mais il serait tout à fait vain de chercher une précision que la nature même du problème rend impossible à atteindre et qui, suivant une profonde remarque de l'historien Ephore, serait, en des matières si antiques, une marque d'erreur plutôt que de vérité [1].

1. En dehors des chapitres très étendus consacrés au lyrisme dans les histoires générales soit de la littérature grecque (Bernhardy, O. Müller, Bergk, Sittl, etc.), soit de la poésie grecque (Ulrici, Bode), on pourra consulter deux travaux d'ensemble sur le lyrisme : celui

I

Et d'abord, qu'est-ce que le *nome?*

Le nome (νόμος) tirait son nom, suivant l'opinion la plus généralement adoptée dans l'antiquité, de la régularité de sa structure : « Dans chaque nome, en effet, dit l'auteur du *De Musica* [1], on gardait jusqu'au bout le même rythme; de là vient le nom du genre. » Cette explication est encore celle qui prévaut aujourd'hui. Elle n'en vaut pas mieux pour cela. Ce n'est probablement qu'une interprétation arbitraire et fausse du mot νόμος [2]. A l'époque où ce terme fut mis en usage, la régularité rythmique et mélodique n'était évidemment pas une exception et ne pouvait être la marque distinctive d'un genre [3]. Ensuite νόμος, pendant fort longtemps, a plutôt signifié *coutume* que *loi*. On pourrait être tenté de croire que ce nom servit à désigner l'hymne accoutumé, traditionnel, par où s'ouvrait la cérémonie du sacrifice. Mais il est probable que le sens du mot est plus vague encore et plus général, et qu'on entendait simplement par νόμος, à l'origine, une « manière de chanter », un *air* [4]. Le

de M. Flach, *Geschichte der Griech. Lyrik* (Tübingen, 1884), ouvrage savant et personnel, avec trop de hardiesse à imaginer ; et la consciencieuse étude de M. Nageotte, *Histoire de la poésie lyrique grecque*, 2 vol., Garnier, 1888-1889.

1. Plut., *de Mus.*, c. 6. Cf. Proclus, *Chrestom.*, 14 (dans Photius, *Biblioth.*, p. 319) ; Suidas, v. Νόμος.

2. Citons pour mémoire une autre opinion rapportée par Proclus (*ibid.* 13) d'après laquelle le nome tirerait son nom d'Apollon Νόμιος ; et aussi la fantaisie étymologique qu'on trouve dans les *Problèmes* d'Aristote (XIX, 28) : ὅτι πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα ᾖδον τοὺς νόμους ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται.

3. Westphal (t. II, p. 271) dit que ce nom de νόμος a dû venir de la forme régulière qui distinguait cet hymne poétique et musical du langage ordinaire et familier. L'explication ainsi amendée est plus acceptable, mais elle est encore plus que douteuse.

4. Νόμος me paraît être un mot dont le sens a subi des altérations analogues à celles du mot grec τρόπος, « manière d'être » et « mode

nome serait donc, au point de vue étymologique, un « air », et, dans un sens plus restreint, un air religieux. En fait, c'est un hymne liturgique exécuté par un soliste en l'honneur d'un dieu [1]. Quel dieu? Suivant Proclus, ce dieu était spécialement Apollon. Comme le nome a surtout fleuri en pays dorien, et qu'Apollon était le dieu dorien par excellence, il est possible qu'en effet les nomes fussent surtout des compositions apolliniennes. Mais cette affirmation n'a peut être pas d'autre fondement que l'étymologie ridicule tirée du nom d'Apollon Νόμιος, et, en fait, nous voyons que, dès le commencement de la littérature lyrique, on fit des nomes en l'honneur de Zeus, d'Arès ou d'Athéné aussi bien que d'Apollon.

L'origine du nome est évidemment fort ancienne. Les Grecs attribuaient certains de leurs nomes à Philammon [2]: c'est-à-dire que l'invention de ce genre de poésie se confondait à leurs yeux avec les origines mythiques de leur civilisation et de leur art. Le mot apparaît pour la première fois dans l'hymne à Apollon Délien [3]. Mais les

musical », ou de l'allemand *weise*, « manière d'être » et « air de musique ». Comparez en français les divers sens du mot *air*. Mais νόμος prêtait aux jeux de mots, et le vrai sens a été vite oublié ou méconnu. — Le mot νόμος, dans Alcman, fr. 67, Pindare, *Ném.* V, 46, Télestes, cité par Athénée, XIV, 617 B, se traduirait mieux par *air* que par toute autre expression. Il a gardé le même sens dans Thucydide, V, 69 (πολεμικοὶ νόμοι) et dans Xénophon, *Anab.* V, 4, 17. Suidas lui-même l'interprète : τρόπος τῆς μελῳδίας.

1. Le nome ne devint choral que beaucoup plus tard, au v[e] siècle : νόμους πρῶτος (mss. πρώτους) ᾖσεν ἐν χορῷ καὶ κιθάρᾳ Τιμόθεος. Clem. *Strom.* I, 308.

2. Plut. *De Mus.*, c. 5. Cf. Suidas, v. Τέρπανδρος.

3. Au v. 20 : Πάντη γάρ τοι, Φοῖβε. νόμος βεβλήαται ᾠδῆς, suivant les mss. Le texte est fort altéré. La correction la plus vraisemblable est νόμοι βεβλήατ' ἀοιδῆς (*ubique tibi, Phœbe, modi jaciebantur cantilenæ*). Les éditeurs considèrent avec raison ce vers et les suivants comme résultant d'une interpolation : c'est une citation mal à propos introduite dans le texte, mais une citation probablement fort ancienne.

vieux hymnes liturgiques d'où l'épopée devait sortir s'appelaient probablement déjà des nomes. L'avénement de la poésie épique ne fit pas disparaître le nome, mais, pendant plusieurs siècles, il en fut comme éclipsé. L'épopée, franchement narrative, n'avait pas besoin d'un accompagnement musical développé. L'antique cithare achéenne, avec ses quatre cordes, lui suffit longtemps, jusqu'au jour où le poète s'affranchit tout à fait de la musique et osa demander à la seule récitation de faire valoir ses vers. Le nome, au contraire, par sa nature lyrique, restait comme enchaîné à la cithare. Il subissait donc les conséquences de la faiblesse de celle-ci, et ne pouvait arriver à un entier épanouissement que par une réforme de la cithare elle-même et un progrès musical décisif. Jusque-là il devait rester gauche et raide, incapable de donner l'essor aux principes de lyrisme qu'il recélait.

Nul doute que le nome immédiatement antérieur à Terpandre ne fût resté assez semblable aux chants semi-lyriques et semi-épiques dont l'épopée était sortie. Il avait la même espèce de vers, l'hexamètre dactylique, alors encore prédominante dans tous les genres solennels (comme on le voit par le fragment d'Eumélos cité plus haut); et, tout en donnant peut-être au récit un peu plus de place en raison des exemples de l'épopée, il devait avoir gardé les vieilles formules d'invocation et de prière. Ce n'est pas qu'une certaine ampleur lui fît défaut. Selon toute apparence, le nome le plus ancien se divisait en plusieurs parties : Terpandre en accrut le nombre, mais ne créa pas cette division de toutes pièces. Ces parties, appelées probablement ἀρχή, ὀμφαλός, σφραγίς [1], devaient correspondre au dévelop-

1. Ce sont là en effet les noms des trois parties fondamentales dans la septuple division de Terpandre.

pement d'une série d'émotions différentes : c'étaient proprement une invocation, un récit épique, une prière. On voit sans peine ce qu'un pareil cadre pouvait offrir de ressources à l'art des musiciens. La diversité des modes et des genres, celle des rythmes aussi, y avaient leur place marquée d'avance, et l'invention mélodique pouvait s'y donner carrière. Mais il fallait pour cela que l'emploi de ces modes et de ces genres fût réglé par la théorie et par la pratique, et que les instruments fussent capables de s'y prêter. La poésie, après l'épopée, n'avait plus rien d'essentiel à acquérir. Mais il n'en était pas de même de la musique, jusque-là renfermée dans le cadre étroit des chants populaires. Au VIII[e] siècle seulement, elle brise ses liens. Alors pour la première fois, soit qu'elle continue à animer la voix d'un chanteur, soit qu'elle s'en tienne au jeu isolé d'un instrument, elle déploie une richesse de moyens inconnue jusque-là ; elle s'égale presque à la poésie, et devient une des formes les plus hautes de l'art national.

Il était naturel que cette révolution musicale s'accomplît d'abord dans le nome, toujours exécuté par un soliste, c'est-à-dire par un musicien de profession. Les chanteurs collectifs d'un péan ou d'un hyporchème pouvaient être pris parmi les premiers venus. Le soliste du nome, à la fois chanteur et joueur de cithare, devait être souvent un virtuose [1].

L'honneur de cette transformation appartient à Lesbos, et, ici encore, la raison des faits est facile à voir. C'est à Lesbos, suivant la légende, que la tête d'Orphée, poussée par les flots, avait enfin trouvé le repos. En d'autres termes, l'éolienne Lesbos était l'héritière de l'antique tradition nationale personnifiée dans Orphée. Mais la situation géographique de cette île, à deux pas de la

1. Cf. Aristote, *Probl.*, XIX, 15.

côte d'Asie, l'avait soumise à d'autres influences. En même temps qu'elle gardait la tradition éolo-dorienne, elle subissait le contact de l'Asie Mineure, où une véritable révolution musicale achevait de s'accomplir au VIIIe siècle. Le rôle de Lesbos fut d'en profiter d'abord pour son compte, ensuite de la faire connaître à la Grèce continentale. Pour s'expliquer Terpandre, il est nécessaire de revenir en quelques mots sur l'histoire de la musique en Asie Mineure pendant la période qui suit l'épanouissement de l'épopée et qui précède celui du nome.

II

C'est le moment où l'Ionie historique s'organise. Les vieilles familles royales d'origine achéenne ont disparu peu à peu. Les gouvernements aristocratiques ou même démocratiques se fondent. Sur toute la côte, les villes se multiplient et grandissent, de plus en plus actives, commerçantes, peuplées, très ouvertes aux influences étrangères et très curieuses de toutes les nouveautés. Or, à côté d'elles, de grandes civilisations asiatiques arrivent justement alors à un vif éclat. La Phrygie et la Lydie, toutes voisines des cités grecques, en relations constantes avec elles, forment alors deux royaumes qui ont le prestige de la force et de la richesse. Là des rois puissants vivent dans des palais pareils à des forteresses, où s'accumulent d'immenses trésors. C'est de la Phrygie qu'était venue en Grèce la légende du riche Pélops ; au VIIIe siècle, le roi phrygien Midas, selon les récits grecs, change en or tout ce qu'il touche. Quant à la Lydie, longtemps avant d'être le royaume de Crésus, elle est celui de Gygès, non moins célèbre pour ses trésors ; de tout temps, elle est le pays du Pactole. Midas et Gygès avaient envoyé des offrandes à Delphes, et, du

temps d'Hérodote encore, on en admirait la splendeur [1]. Des cultes nationaux, entourés d'une pompe barbare, apparaissaient aux yeux des Grecs et s'introduisaient parmi eux. Cybèle, la grande déesse du Bérécynthe, fut phrygienne avant d'être grecque. Les fêtes de ces dieux se célébraient avec un éclat étrange ; la musique y jouait un rôle important. On chantait aussi dans les festins. Partout, dans les temples comme à la table des rois et des grands, des instruments plus sonores et plus riches que ceux de la Grèce remplissaient les âmes d'enthousiasme et de volupté. C'était la *pectis*, aux cordes nombreuses et aux sons aigus ; c'était surtout la flûte, non plus la mince et faible flûte de l'Arcadie ou de la Béotie, formée d'un roseau, et qui n'était guère plus puissante que la syrinx des pâtres, mais la grande flûte phrygienne, taillée dans les buis du mont Bérécynthe, épaisse et forte, et qui remplissait l'air de ses gémissements [2] ; ou encore la flûte lydienne, capable de rivaliser avec les sons aigus de la pectis, de chanter comme les jeunes filles et les enfants, avec des notes hautes tantôt perçantes, tantôt pures et délicates. Ces instruments si nouveaux amenaient avec eux leur cortège d'airs locaux, de gammes traditionnelles, non moins inconnues aux Grecs, et non moins capables d'agir sur leurs âmes : le mode phrygien, qui inspirait une sorte de délire mystique ; le mode lydien, plein de grâce ; le genre enharmonique, avec la puissance expressive et troublante de ses mélodies.

La Grèce d'abord se révolta contre cet art si différent du sien. Apollon, le dieu de la cithare, provoqua le satyre Marsyas, joueur de flûte, le vainquit et le châtia cruellement ; Athéné elle-même trouvait le satyre fort

1. Hérod., I,14.
2. Athénée, IV, p. 176, E et suiv.

laid quand il soufflait dans la flûte, les joues gonflées et déformées. L'invasion de l'art nouveau continua cependant, lente sans doute, mais irrésistible. Apollon et Athéné, pour éviter de s'avouer vaincus, durent passer du côté de l'ennemi. On finit par dire qu'Apollon avait inventé la flûte[1], et Athéné l'espèce de mentonnière dont les flûtistes s'entouraient le bas des joues[2]. L'Ionie était conquise. Au temps d'Homère, la cithare dominait sans conteste : la flûte ne paraît dans l'*Iliade* que comme un instrument tout à fait populaire, à côté de la syrinx. A la fin du VIIIe siècle, la flûte agrandie et perfectionnée est devenue la rivale de la cithare : elle anime toutes sortes de cérémonies religieuses ou profanes, et suscite l'élégie[3]. Bientôt, au lieu de lutter contre la cithare, elle s'associe avec elle, et dans les grands poèmes lyriques du VIe siècle les deux instruments s'unissent pour charmer les auditeurs des Simonide et des Pindare.

Voilà les faits dans leurs grandes lignes. Peut-on entrer dans plus de détails, retrouver des noms propres, fixer l'ordre des inventions ? Ecoutons d'abord les récits des Grecs.

Toute cette histoire, à leurs yeux, se résume dans trois noms : Hyagnis, Marsyas et Olympos[4]. Avec les deux premiers, nous sommes en plein mythe, et il n'y a pas lieu de s'y arrêter. Le troisième nom au contraire représentait des souvenirs plus précis, plus historiques, et l'on cherchait à fixer la date du personnage. Mais comme cette date était fort incertaine, comme d'ailleurs les inven-

1. Alcée et Alcman, dans Plut., *de Mus.*, c. 14.

2. Aristote, *Polit.* VIII, 6, 8 (p. 1341, G).

3. Le sentiment de l'origine orientale de la flûte ne disparut jamais. Cf. Télestes, dans Athénée, XIV, p. 617, B, sur l'opposition entre la muse aulétique de l'Asie et la muse citharédique des Doriens.

4. Plut., *De Mus.* c. 5 et 7 (d'après Glaucos de Rhégium et Alexandre Polyhistor). Sur Hyagnis, cf. le marbre de Paros, l. 20. Strabon (X, 14 ; p. 470) remplace Hyagnis par Silène.

tions qu'on lui attribuait, très nombreuses et très variées, ne pouvaient appartenir à une même époque, on prit le parti qu'on suivait d'habitude en pareil cas, c'est-à-dire que l'on distingua deux Olympos, l'un, Mysien, fils de Marsyas et franchement mythique, l'autre descendant du premier [1], Phrygien de naissance, et contemporain de Midas fils de Gordios [2] (738-695, selon la chronologie d'Eusèbe). Le règne de Midas était une date tout indiquée pour le second Olympos; car c'est le moment où la Phrygie atteint son apogée, et le nom de ce roi était le seul probablement qui fût resté vivant dans les souvenirs populaires de la Grèce. On répartit ensuite entre les deux Olympos, d'une manière assez arbitraire, les inventions que la tradition rattachait à ce nom.

Il est aisé de voir combien le travail des chronographes était artificiel. Il ne reposait que sur des conjectures absolument vaines. La réalité toute simple est qu'il y avait en Grèce, dans la période classique, des airs de flûte fort anciens et fort célèbres que l'on savait vaguement être d'origine asiatique et que la tradition mettait sous le nom d'un certain Olympos, d'ailleurs absolument inconnu. Tout le reste n'est qu'imagination et conjecture. Aujourd'hui encore, beaucoup de savants regardent le second Olympos comme un personnage réel de la fin du VIIIe siècle. Ce n'est véritablement qu'un nom auquel on rapportait, outre certains airs particuliers, toutes les inventions musicales considérées comme originaires de la Phrygie, de la Mysie ou de la Lydie. Laissant donc de côté toutes les hypothèses sur la vie de ce prétendu joueur de flûte et sur les voyages qu'on lui prête pour

1. Plut., *De Mus.*, c. 7.

2. Suidas, v. Ὄλυμπος. Suidas parle d'un troisième Olympos, auteur d'œuvres citharédiques. Il est totalement inconnu et peut être négligé. La distinction des deux Olympos remonterait jusqu'à Pratinas, s'il fallait en croire Plutarque (*loc. cit.*).

expliquer la naissance de ses différentes œuvres, bornons-nous à indiquer très brièvement quelles réformes musicales d'abord, ensuite quelles œuvres, on lui attribuait. Inutile d'ajouter que nous ne faisons aucune distinction entre les deux Olympos.

La première de ces réformes, d'après la tradition, celle qui domine toutes les autres, c'est d'avoir créé la musique purement instrumentale[1]. On ne citait de lui, semble-t-il, que des airs de flûte, sans aucun mélange de paroles[2]. A ce titre, on peut dire qu'Olympos n'appartient pas directement à l'histoire littéraire. Si l'on est obligé pourtant de parler de lui, c'est que le développement de la musique est inséparable en Grèce du développement de la poésie lyrique. Aux yeux des Grecs, donc, l'emploi séparé des instruments a commencé par la flûte orientale, bien plus puissante que la cithare, et cet usage vient de l'Asie. C'est tout ce que veut dire la tradition.

Les autres réformes sont des réformes de détail. On attribuait à Olympos l'invention de tous les modes, de tous les genres, de tous les rythmes qui semblaient caractériser l'aulétique. S'il a réellement existé un musicien du nom d'Olympos, il est clair qu'il n'a pas fait tout ce qu'on lui attribue, quelque novateur qu'il ait pu être : mais, comme il était le seul dont on eût gardé le souvenir, on lui a tout donné. Il serait vain de prétendre débrouiller des traditions si confuses ; il suffit de les rappeler brièvement, en ne perdant jamais de vue la manière dont elles se sont formées.

1. Plut., *De Mus.*, c. 5 (début) : κρούματα πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσαι. Cf. Suidas, *loc. cit.*

2. Sur ce point, voir Bergk, *Poetæ lyr. græci*, t. III, p. 4 (809). Il y a pourtant dans le *De Musica* (c. 19) un passage où le μέλος est distingué de la κροῦσις dans les Μητρῷα d'Olympos. Cela peut faire croire qu'on avait plus tard adapté des paroles sur certains airs d'Olympos. C'est pour cela sans doute que Suidas dit de lui ποιητὴς μελῶν καὶ ἐλεγείων.

Parmi ces inventions, les unes portent sur les genres et les modes. C'est lui, disait-on, qui avait le premier usé du genre enharmonique dans certaines fêtes des dieux [1]. Jusque-là, suivant Aristoxène, on ne se servait que des genres diatonique et chromatique ; il enseigna l'art d'employer les quarts de ton et sut en tirer des effets nouveaux. On attribuait encore à Olympos l'invention du mode lydien, dont il se servit, disait-on, pour la première fois dans son chant funèbre sur la mort de Python [2]; peut-être aussi celle du mode phrygien [3]. Même influence sur les rythmes et les mètres. On disait qu'il avait inventé le mètre prosodiaque ou anapestique, le trochée ordinaire ou chorée, diverses formes du péon, le trochée orthien [4].

Quelques savants modernes vont plus loin et sont disposés à augmenter le nombre de ses inventions. D'après M. Flach [5], c'est à Olympos qu'il faudrait faire remonter les premiers perfectionnements sérieux de la flûte, jusque-là réduite à faire entendre des sons plaintifs dénués de mélodie, des cris et des plaintes plutôt que des chants, et qui ne pouvait par conséquent qu'être vaincue par la cithare, comme Marsyas le fut par Apollon. Olympos, d'après cette théorie, aurait relevé la flûte de son infériorité, et cela en la doublant : la flûte primitive, percée de quatre trous, ne pouvait donner que quatre notes ; Olympos accoupla deux flûtes qui se complétèrent, si bien qu'il eut huit notes à sa disposition, et put composer de

1. Plut., *De Mus.*, c. 7, et surtout c. 11. Tout ce chapitre 11 est tiré d'Aristoxène.

2. Id. *ibid.*, c. 15.

3. Schol. Aristoph. *Acharn.*, 13 (avec les corrections de Bergk et de Flach) : τὸ δὲ βοιώτιον μέλος... ὅπερ εὗρε Τέρπανδρος, ὥσπερ καὶ τὸ Φρύγιον <Ὄλυμπος.> Cf. Flach, p. 124, n. 4.

4. *De Mus.*, c. 29. Cf. *ibid.*, c. 10, sur les emprunts de Thalétas à la musique d'Olympos.

5. Flach, p. 122-123.

vraies mélodies. C'est là, selon M. Flach, ce qu'il faut entendre par la συναυλία d'Olympos [1], et la double flûte d'Olympos aurait été le modèle du double tétracorde de Terpandre [2]. M. Flach croit aussi (car il semble avoir pris à tâche de tout rapporter à Olympos) que c'est lui qui a donné pour la première fois le nom de νόμος à des compositions musicales, à cause de la forme rigoureuse à laquelle il assujettissait les siennes. C'est en lui enfin qu'il trouve le véritable créateur du rythme élégiaque [3]. Ces conjectures échappent à toute discussion [4]. Elles prouvent seulement que l'imagination n'a pas perdu autant qu'on pourrait le croire, même au XIXe siècle, la faculté de créer des mythes.

Les traditions relatives aux œuvres d'Olympos ne sont guère plus solides. Un certain nombre de vieux airs pour flûte seule lui étaient généralement attribués [5] : c'était ce qu'on appelait des nomes aulétiques. L'auteur du *De Musica* en cite plusieurs. Il y en avait en l'honneur d'Arès, d'Athéné, d'Apollon, de Cybèle (Μητρῷα). Ailleurs il est question d'un Ἁρμάτειος νόμος, d'un Πολυκέφαλος νόμος, d'un Ἐπικήδειον ἐπὶ Πύθωνι. Mais il semble bien que ce soient là, sous d'autres noms, les compositions en l'honneur d'Arès, d'Athéné et d'Apollon. Quelques indications des anciens nous permettent de nous faire une vague idée de la forme de ces morceaux. Le nome à Athéné se composait de plusieurs parties [6], différentes par le rythme et

1. Aristophane, *Chev.* 9.
2. Flach, p. 146.
3. Id., p. 137.
4. Disons seulement que le sens du mot συναυλία n'est pas bien saisi, et que les preuves alléguées (Pollux, IV, 80) ne prouvent rien.
5. Généralement, mais avec bien des réserves. Voir par exemple Plut., *De Mus.*, c. 15, pour l' Ἐπικήδειον ἐπὶ Πύθωνι.
6. Trois, selon M. Flach (p. 287), qui s'appuie sur Plut., *De Mus.*, c. 33; mais il n'est pas sûr du tout que l'ἀρχή dont parle Plutarque fût autre chose que l'ἀνάπειρα, ni que l'ἁρμονία fût la troisième et dernière partie du nome.

la mélodie [1]. Au temps de Platon, quelques-unes au moins de ces compositions étaient assurément fort connues, car Alcibiade, dans le *Banquet* [2], parle de la musique d'Olympos comme d'une chose familière à tous les interlocuteurs du dialogue. Le charme, paraît-il, en était grand. Bien ou mal joués, ils avaient une vertu propre qui résistait même aux défauts de la traduction : vertu divine, qui jetait l'âme dans une sorte d'ivresse et de possession surnaturelle [3]. L' Ἁρμάτειος νόμος, d'après une anecdote bien connue, existait encore au temps d'Alexandre, et enflammait les courages [4].

Que tous ces airs fussent fort anciens, c'est tout à fait probable. Mais faut-il les placer avant Terpandre ou après? Sont-ils au nombre de ces vieux airs asiatiques qui ont pu contribuer à former Terpandre, ou bien ne sont-ils au contraire qu'une imitation des nomes de Terpandre lui-même? On voit quel est, pour l'histoire littéraire, l'intérêt du problème. Il est malheureusement à peu près insoluble. Les anciens (dont l'autorité serait d'ailleurs fort sujette à caution) n'ont que des réponses fort embrouillées à cause de la distinction qu'ils font entre les deux Olympos [5]. Parmi les modernes, les uns tiennent pour l'antériorité des nomes de Terpandre [6], les autres pour celle des nomes d'Olympos [7]. Il est possible, sans doute, que les flûtistes formés sous l'influence phrygienne

1. Plut., *De Mus.*, c. 33.

2. *Banquet*, p. 215, C. — Ils sont restés en usage jusqu'à la fin de l'âge classique. Plutarque (*De Mus.*, c. 7) dit : οἷς νῦν χρῶνται. Dans ce passage, νῦν doit désigner l'époque d'Héraclide du Pont, qui semble être ici la source du compilateur.

3. Μόνα κατέχεσθαι ποιεῖ... διὰ τὸ θεῖα εἶναι.

4. Plut., *De Alex. fortit.*, p. 335, A. — On ne sait trop pourquoi, dans Euripide (*Oreste*, 1385), le Phrygien appelle son chant de deuil un μέλος ἁρμάτειον.

5. Plut., *de Mus.*, c. 5 et 7.

6. Westphal, Otf. Müller.

7. Flach.

aient exécuté devant les autels des dieux grecs, même avant Terpandre, des compositions musicales conformes par leur structure générale aux vieux nomes helléniques. Mais on peut croire aussi (et peut-être avec plus de vraisemblance) que c'est le grand succès des nomes citharédiques de Terpandre qui suscita les nomes pour la flûte, d'abord les nomes aulédiques, c'est-à-dire pour flûte et chant, et seulement ensuite (selon l'ordre le plus naturel) les nomes aulétiques, c'est-à-dire pour flûte seule. En ce cas, ce n'est pas dans les nomes dits d'Olympos, mais dans des airs de flûte plus anciens, et de bonne heure oubliés, qu'il faudrait chercher la source première de l'influence exercée sur Lesbos par la musique de l'Asie-Mineure. En d'autres termes, il y aurait à distinguer, dans l'ensemble confus des œuvres attribuées à Olympos, deux choses en réalité fort différentes : d'une part, un développement général de la flûte qui put être très ancien en Asie; de l'autre, des compositions spéciales du genre des nomes, qui seraient postérieures à Terpandre et à Clonas même, et qui n'auraient été considérées comme plus anciennes qu'en raison d'une confusion établie avec la première sorte d'œuvres [1].

Olympos avait formé, dit-on, des disciples. Nous n'avons pas à nous y arrêter. Quelques-uns paraissent avoir été plutôt des exécutants que des compositeurs : tels sont Saulas, Adon, Télos [2], Kion, Kodalos, Babys [3], Nicophélès de Thèbes [4]. La seule chose à noter à leur sujet, c'est la manière dont leurs noms mêmes portent témoignage

1. La division tripartite des nomes dits d'Olympos (à supposer qu'elle fût certaine) ne prouverait pas leur antériorité, quoi qu'on en dise ; car Sakadas aussi adopta une division plus simple que celle de Terpandre, ce que justifiait sans doute l'usage de la flûte sans paroles.

2. Alcman, fragm. 112.

3. Hipponax, fragm. 97.

4. Pollux, IV, 77.

des échanges intellectuels qui se faisaient alors entre la Grèce et l'Orient. Plusieurs de ces artistes portent des noms orientaux; ce sont des Asiatiques, probablement des Phrygiens; mais ils sont hellénisés, et prêtent leur concours aux fêtes des Grecs. A côté de ces musiciens presque inconnus, deux ou trois autres ont une notoriété un peu supérieure : c'est d'abord Cratès, qui disputait à Olympos l'honneur d'avoir composé le Πολυκέφαλος νόμος [1]; puis Hiérax, auteur d'un prélude célèbre pour le pentathle, appelé Ἐνδρομή [2]; enfin Anthippos, à qui certaines traditions attribuaient l'invention du mode lydien [3]. Aucun de ces personnages, cependant, n'a exercé sur le développement du lyrisme une influence appréciable; ils n'appartiennent donc pas à l'histoire littéraire.

On voit le peu d'informations précises que nous possédons sur le mouvement musical dont l'Asie Mineure fut le théâtre au VIIIe siècle. En somme, beaucoup d'hypothèses, beaucoup de constructions conjecturales (et cela dès l'antiquité), mais peu de faits bien établis. Heureusement, cela ne saurait obscurcir deux ou trois points tout à fait essentiels qu'on peut résumer ainsi : tandis que la Grèce continentale restait fidèle à l'usage de la cithare homérique, l'Asie Mineure ionienne se laissait gagner peu à peu aux influences musicales de la Lydie et de la Phrygie; la pectis aux cordes nombreuses, la flûte de buis, de nouveaux modes, de nouveaux genres, de nouveaux rythmes y acquéraient droit de cité; par la comparaison même avec l'étranger, le génie national prenait plus nettement conscience de lui-même ; on sut certainement mieux ce qu'était au juste le mode dorien quand on connut le phrygien et le lydien ; bref, un développement musical considérable se produisait. Comment

1. Plut., *De Mus.*, c. 7.
2. Id. *ibid.*, c. 26.
3. Id. *ibid.*, c. 15.

se fit-il sentir à Lesbos et, par Lesbos, au reste de la Grèce? c'est ce que nous avons maintenant à chercher.

III

Lesbos devait avoir, dès le début du VIIIe siècle, une longue tradition de chants populaires et une culture musicale et littéraire relativement avancée : c'est ce que prouverait, à défaut de la légende d'Orphée, la fécondité lyrique de la grande île éolienne pendant la fin du VIIIe siècle et tout le VIIe; il y avait là des germes qui ne demandaient qu'à éclore. C'est l'Asie qui en provoqua l'éclosion. Toute voisine de la côte orientale de la mer Egée, Lesbos devait être, après l'Ionie asiatique, la première partie du monde grec à recevoir les enseignements de la Phrygie et de la Lydie. Elle apprit en effet beaucoup de ces Orientaux, mais sans aliéner son indépendance. Elle resta bien plus strictement grecque que l'Ionie; elle n'éprouva aucune tentation de *barbariser*. Les Eoliens de Lesbos, comme ceux de la côte d'Asie, étaient un peuple rustique, simple, très fier et très passionné, fort différent des Ioniens déjà un peu cosmopolites et dont la souplesse intellectuelle était merveilleusement hospitalière aux nouveautés. Les Lesbiens n'admirent en fait de nouveautés que ce qui cadrait avec leurs habitudes et avec leurs goûts. Ils ne semblent pas avoir jamais fait grand accueil à la flûte: le témoignage du marbre de Paros, qui fait de Terpandre un flûtiste en même temps qu'un citharède, est tout à fait isolé et suspect [1]. Mais ils adoptèrent la *pectis*, qui finit par devenir comme leur instrument national; ils perfectionnèrent la cithare; ils

1. Marbre de Paros, 49. Sittl suppose que Terpandre a pu associer parfois la flûte à la cithare, comme firent les grands poètes du lyrisme choral.

mirent en usage et en circulation de nouveaux modes musicaux; ils apprirent à tirer des anciens modes des effets plus puissants ; bref, ils enrichirent la musique nationale sans lui faire perdre ses traits essentiels. Le nom qui personnifia cette révolution fut celui de Terpandre. Nul doute que la légende n'ait encore ici sa place et que le Terpandre de la tradition ne soit en partie imaginaire. Il l'est cependant beaucoup moins qu'Olympos. Tandis que la figure d'Olympos est comme noyée dans le mythe, celle de Terpandre laisse voir au moins quelques traits assez nets et assez distincts. Cela tient sans doute à ce qu'on n'avait conservé sous le nom d'Olympos que des airs, chose de soi vague, flottante et anonyme, tandis que Terpandre avait chanté des vers auxquels s'attachèrent des souvenirs plus précis. L'incertitude et l'obscurité tiennent pourtant, bien entendu, la plus large place dans sa biographie.

Il était né dans l'île de Lesbos [1], probablement à Antissa [2]. La chronique de Paros appelle son père Derdennis [3]. Sur la date de sa naissance, on n'a que des indications approximatives. Les Spartiates racontaient qu'il avait remporté le prix dans le premier concours des fêtes Carnéennes, en 676. Hellanicos, qui rapporte cette tradition, paraît avoir dit aussi que Terpandre avait vécu, comme Olympos, sous Midas II (738-695) [4]. Cette seconde

1. Aristote, fragm. 502, Bekker-Rose (ap. Eustathe, *ad Il.* IX, 129).

2. Cf. Suidas, vv. Μετὰ Λέσβιον ᾠδόν et Τέρπανδρος. D'autres (cf. Suidas) le faisaient naître soit à Méthymne (autre ville de Lesbos), soit même à Arné, en Béotie, ou à Kymé, en Asie Mineure. Ce sont là des fantaisies qui doivent s'expliquer sans doute par le besoin de trouver la raison de certaines particularités de son œuvre, comme la composition du Βοιώτιον μέλος ou l'emploi du style homérique.

3. Marbre de Paros, 49.

4. Hellanicos, fragm. 123 (C. Müller-Didot) ; dans Clem. *Strom.* I, p. 398 (Potter). On voit, dans ce passage de Clément, un résumé des opinions les plus divergentes sur la date de Terpandre. Plutarque,

indication se concilie facilement avec la première. Il ne faut d'ailleurs pas trop presser toutes ces affirmations, où l'hypothèse évidemment a beaucoup de part. Une autre tradition, d'origine delphienne, lui attribuait la victoire dans quatre concours successifs aux jeux Pythiques : c'est ce qu'établissaient les listes officielles [1]. Si ce témoignage a quelque valeur, il ne saurait être ici question, suivant la juste remarque d'Otf. Müller, que des concours musicaux primitifs, antérieurs à l'organisation définitive des jeux Pythiques en 586, et qui, selon Pausanias, remontaient à la plus haute antiquité [2]. Mais on sait avec quelle facilité les listes officielles des temples admettaient, pour les origines, des additions glorieuses et apocryphes, et l'on peut se demander si les victoires de Terpandre à Delphes sont plus authentiques que celles de Chrysothémis et de Philammon, qu'on y trouvait, semble-t-il, également rappelées. Il n'y aurait d'ailleurs aucune date, même approximative, à tirer de cette indication relative aux jeux Pythiques. — Un témoignage plus important se tire d'un autre passage du *De Musica*, évidemment fondé sur la comparaison des œuvres aussi bien que sur la tradition, et qui, attribuant à Terpandre la « première constitution » de la musique à Sparte [3], le fait par là antérieur à Thalétas et encore plus à Alcman, si bien qu'on ne saurait placer l'époque de sa vie plus tard que la seconde moitié du VIII[e] siècle [4]. Nous revenons ainsi à la date d'Hellanicos, c'est-à-dire au règne de Midas II. Encore faut-il probablement placer le moment

dans sa Vie de Lycurgue (c. 21), va jusqu'à faire de lui un contemporain du législateur de Sparte : nous sommes ici dans la pure légende.

1. Plut., *De Mus.*, c. 4.

2. Paus. X, 7, 2.

3. Πρώτη κατάστασις (*De mus.*, 9).

4. Cette considération exclut absolument la date de 644, donnée par la Chronique de Paros.

du plein éclat de Terpandre plutôt vers le début que vers la fin du règne, afin de réserver pour les réformes qui suivirent un espace de temps suffisant. Un passage de Sappho, qui parle de lui comme d'un poète consacré par une longue admiration, conduit tout à fait à la même conclusion[1] : il est déjà pour elle un classique, un ancêtre respecté et incomparable[2].

Terpandre dut voyager beaucoup. Joueur de cithare, il fréquenta certainement les sanctuaires d'Apollon. Les traditions qui le mettent en relation avec Delphes sont vraisemblables. Mais c'est surtout à Sparte qu'il semble avoir vécu et exercé directement son influence. D'après de nombreux témoignages, il y fut appelé sur l'ordre d'un oracle, pour calmer les esprits troublés par les discordes civiles[3]. Il réussit, dit-on, dans sa tâche, et l'ordre fut rétabli[4]. Il est aisé de voir quel fond de vérité doit se cacher sous ce récit à forme légendaire. A la suite d'une de ces dissensions qui, selon Thucydide[5], furent dans ces temps reculés plus fréquentes à Sparte que partout ailleurs, il y eut sans doute un accord favorisé par quelque oracle, des fêtes religieuses pour consacrer le retour de la paix, et des chants à l'occasion de ces fêtes ; ce fut Terpandre qui fut choisi pour composer ces chants. La cité reconnaissante, suivant la même tradition, lui accorda de grands honneurs qui passèrent à

1. Sappho, fragm. 92.

2. Si Terpandre florissait vers 730-720, il était fort âgé au temps des fêtes carnéennes de 676 ; il a pu cependant y assister.

3. Suivant Photius (*Lexic.*, v. Μετὰ Λέσβιον ᾠδόν), Terpandre était alors exilé d'Antissa pour un meurtre involontaire. Aristote semble avoir l'un des premiers, dans sa Λακεδαιμονίων πολιτεία, relevé l'expression proverbiale μετὰ Λέσβιον ᾠδόν, de sorte que les informations données par les divers écrivains à propos de cette locution viennent peut-être aussi d'Aristote lui-même. Cf. Aristote, fragm. 502 (Bekker-Rose).

4. Plut., *De Mus.*, c. 42.

5. Thucydide, I, 18, 1.

ses descendants. Terpandre, comme plus d'un autre poète célèbre, fut véritablement adopté par Sparte, et son nom est inséparable de celui de sa seconde patrie. C'est dans la liste des poètes de Sparte, plus encore que dans celle des artistes de Lesbos, que l'antiquité tout entière le plaçait. Il est le fondateur de l'école citharédique spartiate, le chef de ce qu'on appelait la première « constitution », la première forme de la musique à Lacédémone.

Les inventions qu'on lui attribue sont nombreuses, et, comme toujours en pareil cas, il est difficile de dire dans quelle mesure exacte la réalité correspond à la légende. Suivant Pindare[1], c'est Terpandre qui aurait été l'inventeur du *barbitos*, imité par lui de la *pectis* lydienne. Cela signifie qu'il fut un des premiers poètes de Lesbos à user de cet instrument, d'origine orientale. Il ne dut guère d'ailleurs se servir du barbitos que dans ses scolies, dont nous parlerons plus loin. Mais l'instrument ordinaire de Terpandre, celui qui accompagna ses chants les plus célèbres et qui fit surtout sa gloire, ce n'est pas le barbitos, c'est la cithare. Or on lui attribuait aussi une transformation profonde de la cithare.

Il avait, dit-on, inventé la cithare à sept cordes, au lieu du tétracorde seul connu jusque-là. Strabon, qui rapporte cette tradition, cite à l'appui deux vers hexamètres qu'il donne comme étant de Terpandre lui-même[2] :

« Rejetant désormais le chant à la quadruple voix, nous ferons retentir en ton honneur, sur la phorminx à sept cordes, des hymnes nouveaux[3]. »

Le sens littéral du passage, quoi qu'on en dise, ne paraît pas douteux : le chant « à la quadruple voix »,

1. Dans Athénée, XIV, p. 635, A.
2. Strabon, XIII, p. 618. Cf. Bergk, *Poetæ lyr. græci*, p. 11.
3. Σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδὴν — ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

opposé aux sept notes de la phorminx, ne peut être que le chant du tétracorde. Mais quelques savants hésitent à admettre la conclusion qu'en tirait Strabon [1]. On fait remarquer que les Grecs n'ont pas dû attendre l'époque de Terpandre pour trouver les sept notes de la gamme; avec quatre notes, dit-on, il n'y a guère de musique possible. On ajoute qu'en fait l'Hymne homérique à Hermès attribue expressément à ce dieu l'invention de la lyre à sept cordes [2], ce qui prouve qu'au temps où l'hymne fut composé (vers le temps de Terpandre sans doute), l'invention était déjà fort ancienne. On rappelle enfin un passage des *Problèmes* d'Aristote [3], d'où il semble résulter que les sept cordes de la lyre existaient avant Terpandre, et que la réforme de celui-ci aurait consisté à supprimer une des sept notes (la troisième à partir d'en haut) pour en ajouter une nouvelle à l'octave de la première : la cithare de Terpandre aurait été un heptacorde comprenant pour la première fois une octave entière, mais avec une sorte de trou au milieu de l'échelle diatonique, par suite de la suppression d'un degré de l'échelle. Tout cela est fort incertain : on peut cependant entrevoir quelque vraisemblance. Il n'est pas probable, à vrai dire, que Terpandre ait été l'inventeur de l'heptacorde; les vers cités plus haut ne le disent pas expressément, et les traditions, en pareille matière, sont toujours vagues et douteuses. Il a dû en être de l'heptacorde comme du barbitos : l'un et l'autre existaient avant lui sans doute dans l'usage populaire lesbien; il les a seulement mis en lumière et illustrés. C'est lui qui a fait de l'heptacorde (modifié peut-être comme le dit Aristote) un instrument désormais hors de pair, en le consacrant par

1. Voir la note de Volkmann dans son édition du *De Musica*, p. 78-80.
2. *Hymne à Hermès*, 47-51 (ἑπτὰ δὲ συμφώνους οἴων ἐτανύσσατο χορδάς).
3. *Probl.*, XIX, 32.

des chefs-d'œuvre. Avant lui, le tétracorde, le vieil instrument des aèdes épiques, servait sans doute encore à chanter les nomes. Le tétracorde, ne l'oublions pas, est la base de la vieille musique grecque : la distinction des modes est fondée tout entière sur l'existence du tétracorde. Il ne faut donc pas croire trop vite qu'un instrument à quatre notes dût paraître aux Grecs du IXe et du VIIIe siècle intolérable de monotonie. Il avait longtemps prévalu, sans aucun doute, et gardait le crédit que lui donnait son passé : la gloire d'Homère rejaillissait sur lui. Mais Terpandre osa rompre avec le passé; il demanda à l'art populaire de Lesbos, effleuré déjà par l'influence orientale, un instrument plus riche, auquel il fit subir encore quelques améliorations; il l'introduisit hardiment dans les sanctuaires et lui donna d'emblée une place d'honneur dans les cérémonies. Avec une pleine conscience de ces innovations, il les proclama dans les vers qu'a rappelés Strabon. C'en était assez pour être reconnu, au sens grec et poétique du mot, comme l'inventeur de l'heptacorde [1].

A l'invention d'un instrument plus riche en notes, on rattachait celle de plusieurs modes nouveaux. On attribuait à Terpandre l'invention du mode éolien et du mode béotien. On voit ce que cela veut dire : Terpandre, Eolien de Lesbos, en relations plus ou moins étroites avec la Béotie, a fait connaître à Lacédémone, et par suite à

1. Plutarque (*de Mus.*, c. 6) parle d'une certaine forme de la cithare appelée 'Ασιάς, διά τὸ κεχρῆσθαι Λεσβίους αὐτῇ κιθαρῳδούς, et dont l'invention passait pour remonter à Képiôn, disciple de Terpandre. On ne sait rien de cette espèce de cithare, mais il est curieux de noter ici encore, sous une forme nouvelle, la tradition d'une réforme de la cithare par l'école de Terpandre sous l'influence de l'Asie. — Plutarque raconte (*Inst. Lac.* 17) que les éphores punirent Terpandre pour avoir donné à la lyre trop de mollesse en y ajoutant une corde. On a dit la même chose de Phrynis, de Timothée, d'autres encore. C'est là une légende qui vient peut-être de la comédie attique.

toute la Grèce, les modes musicaux en usage chez les Eoliens de Lesbos et chez ceux de la Béotie. Il n'a rien inventé en cela, mais il a tiré de l'obscurité ce qui peut-être sans lui serait resté longtemps encore étranger à la culture générale de la Grèce. En ce sens, son rôle est celui d'un créateur.

En fait de rythmes et de mètres, les inventions de Terpandre semblent se réduire à peu de chose. Il se servait ordinairement du vers hexamètre épique [1]. Parfois même il se bornait à mettre en musique des vers d'Homère [2], c'est-à-dire évidemment les vers des hymnes dits homériques ou d'autres du même genre. Dans cette préférence pour l'hexamètre, il se conformait sans aucun doute à une vieille tradition religieuse. Mais il avait employé aussi d'autres mètres. Parmi les rares fragments qui nous restent de lui, il en est deux qui ne contiennent que des longues; celui-ci, par exemple : Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ, Ζεῦ, σοὶ σπένδω ταύταν ὕμνων ἀρχάν [3]. Bien qu'on puisse tirer de ces onze mots différentes sortes de vers, il est de toute évidence qu'ils formaient un système de spondées, peut-être de spondées allongés (σπονδεῖοι μείζονες), dans lesquels chaque syllabe à elle seule représentait une durée de deux longues ordinaires, et qui semblent avoir été le rythme ordinaire des chants de libation. — Un autre fragment, qui nous est donné comme le début du célèbre Νόμος ὄρθιος, paraît composé d'un mélange de dactyles et de trochées ordinaires : ce qui n'empêcherait pas d'ailleurs que dans le corps du nome lui-même, dans une autre partie peut-être, les

1. Plut., *De Mus.*, c. 4.
2. Plut., *De Mus.*, c. 3.
3. Fragm. 1 (Bergk); ap. Clem. *Strom.* VI, 784. On voit que c'était un chant de libation. Le fr. 3, également tiré d'un chant de libation, est aussi tout en longues. Clément d'Alexandrie, qui nous a conservé le premier, dit que la musique en était dans le mode dorien.

trochées allongés (formés de trois doubles longues) n'eussent pu trouver place [1]. — En quelle mesure, ici encore, Terpandre était-il vraiment novateur ? Toutes ces formes de rythmes et de mètres devaient être le legs d'une époque fort antérieure. Il est difficile de croire que la gravité des libations n'ait pas produit dès l'origine la lenteur du rythme et la forme spondaïque du mètre. L'instinct populaire a dû trouver longtemps avant Terpandre le rythme sautillant du trochée simple et la vigueur mâle du trochée allongé. Il n'y a rien là qui dépasse le niveau des créations primitives d'une race bien douée. Si Terpandre fut novateur en tout cela, c'est surtout sans doute par la beauté des combinaisons qu'il sut tirer d'éléments déjà connus.

Il est souvent aussi question d'une réforme portant sur l'ensemble même de la composition du nome. Jusque-là, le nome se serait divisé, dit-on, en trois ou quatre parties : Terpandre en porta le nombre à sept [2]. Quel était le principe de cette division ? Etait-ce un changement de rythme ou de mètre ? ou un changement de mode musical ? Et ce changement correspondait-il à des combinaisons régulières de récits et d'invocations, ou à des péripéties dans le récit, ou à des variations dans le sentiment ? Autant de questions qu'il est impossible de résoudre aujourd'hui avec certitude. Il semble, d'après quelques indices, en particulier d'après les titres conservés de plusieurs nomes, que les rythmes, les mètres, les modes musicaux tantôt changeaient, tantôt restaient invariables d'un bout à l'autre de la composition ; mais

1. Suidas, v. 'Αμφιανακτίζειν. Le scoliaste d'Aristophane, *Nub.*, 595, dit que ces vers étaient tirés des Προοίμια de Terpandre. Suidas dit avec plus de précision et d'exactitude qu'ils formaient le début (προοίμιον) du Nome Orthien. Il n'y a pas lieu de songer au genre spécial des *proèmes*, dont nous parlerons plus loin.

2. Pollux, IV, 66. Ces sept parties s'appelaient, selon Pollux : ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.

tout cela est problématique. Il semble aussi, d'après certaines imitations relativement récentes, qu'il y eût, d'une partie à l'autre, un progrès dans l'action [1]. Ce qui est sûr, c'est que cet accroissement du nombre des parties marquait l'ampleur nouvelle d'une poésie lyrique plus hardie, plus savante, plus habile à conduire l'auditoire à travers les phases successives d'une longue composition.

Les œuvres de Terpandre comprenaient avant tout des nomes. Les titres de quelques-uns nous ont été conservés. Pollux en cite huit, qu'il explique en partie [2]. L'un d'eux s'appelait *Tétraédios*. Il est probable, à en juger par le titre, que ce nome était encore divisé en quatre parties, selon l'ancienne coutume. Pollux semble dire que la distinction des parties y correspondait à un changement dans la musique. Quel changement ? on ne peut faire à ce sujet que des hypothèses sans consistance. Le nome *Aigu* (Ὀξύς) devait peut-être son nom à ce qu'il était composé, en tout ou en partie, dans le mode lydien [3]. Le nome *Éolien* et le nome *Béotien* étaient ainsi nommés, dit Pollux, d'après les pays dont Terpandre tirait son origine ; il serait sans doute plus exact de dire : d'après le mode musical que Terpandre y avait

1. Voyez par exemple l'analyse que donne Strabon (IX, p. 421) des cinq parties d'un nome pythien (ἄγκρουσις, ἄμπειρα, κατακελευσμός, ἴαμβοι καὶ δάκτυλοι, σύριγγες). L'analyse de Strabon nous montre qu'il y avait là tout un drame : le nome suivait les diverses péripéties de la lutte entre Apollon et Python. Mais il faut toujours se méfier d'imitations aussi récentes que celle dont parle Strabon.

2. Pollux, IV, 65 : νόμοι δὲ οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ μὲν τῶν ἐθνῶν ὅθεν ἦν Αἰόλιος καὶ Βοιώτιος, ἀπὸ δὲ ῥυθμῶν Ὄρθιος καὶ Τροχαῖος, ἀπὸ δὲ τρόπων Ὀξὺς καὶ Τετραώδιος, ἀπὸ δὲ αὐτοῦ καὶ τοῦ ἐρωμένου Τερπάνδρειος καὶ Καπίων. — Cf. Plut., *De Mus.*, c. 4 ; Phot. *Biblioth.*, 302, 16 ; Suidas, vv. Νόμος et Ὄρθιος νόμος.

3. Le mot ὀξύς est souvent appliqué au mode lydien ; cf. Plut., *De Mus.*, c. 15. Mais Terpandre avait-il réellement composé un nome dans le mode lydien ? ou bien y a-t-il là quelque confusion ?

employé. Deux autres étaient désignés par le rythme qui y dominait : c'étaient l'*Orthien* et le *Trochaïque*, où se rencontraient les rythmes appelés iambe orthien et trochée sémantique, c'est-à-dire des groupes ternaires formés de trois longues valant chacune quatre temps, le frappé tombant soit sur la seconde soit sur la première de ces trois longues [1]. Les deux derniers enfin portaient le nom de Terpandre lui-même et de son disciple Képion, ce qui indique peut-être que l'inspiration du poète y prenait un caractère plus personnel qu'ailleurs [2].

A côté des nomes, on cite encore de Terpandre des *proèmes* [3] et des *scolies* [4]. — On sait que les *scolies* étaient des chansons de table. Terpandre avait-il composé les siens à Lesbos, avant de venir à Sparte, ou seulement plus tard, en vue des repas communs des Lacédémoniens, comme on l'a quelquefois supposé? Quoi qu'il en soit, le genre du scolie, d'origine lesbienne, semble-t-il, et surtout cultivé à Lesbos, n'a laissé de souvenirs durables qu'à partir d'Alcée : nous retrouverons plus tard cette forme de poésie. S'il est vrai que Terpandre eût composé de véritables scolies, il faut en conclure que son inspiration était plus variée, moins essentiellement grave que ses autres œuvres ne tendraient à le faire croire. Mais aucune trace n'en subsiste, et nous n'avons plus le moyen de nous en faire aucune idée. — Quant aux *proèmes*, on ne sait trop ce que c'était. L'auteur du *De*

1. Cf. Plut., *De Mus.* c. 28. — C'est bien en vain que Volkmann veut ôter à Terpandre le nome orthien sous prétexte que c'était un nome aulétique. Rien n'empêche de croire qu'il y eût aussi un nome orthien citharédique attribué à Terpandre.

2. Il y avait aussi un nome aulédique appelé Κηπίων, suivant Plut., *De Mus.*, c. 4. Il est difficile de savoir ce que vaut cette information. Il y a d'ailleurs, dans toutes ces traditions, beaucoup de vague et beaucoup d'erreurs.

3. Plut., *De Mus.*, c. 4 et 6.

4. Plut., *De Mus.*, c. 28. Cf. Pindare, dans Athénée, XIV, p. 635, A.

musica dit qu'ils étaient en hexamètres épiques, et semble tantôt les distinguer des nomes [1], tantôt au contraire confondre les deux genres [2]. Le nom de proème (προοίμιον) ou *prélude*, assez vague par lui-même, s'appliquait à des choses fort différentes. On appelait ainsi tantôt le début d'un chant, tantôt un chant tout entier qui servait d'introduction ou de préface à une cérémonie ; par exemple les hymnes homériques, par lesquels on préludait parfois à certaines fêtes, s'appelaient des proèmes. On sait que Terpandre a mis en musique des hymnes de cette sorte [3]. Il est probable qu'il avait composé aussi pour son compte des hymnes analogues destinés au même usage [4], et que c'est ce qu'on appelait proprement ses proèmes. Quoi qu'il en soit, la différence entre cette espèce de composition et les nomes devait être assez peu considérable puisqu'on les confondait parfois dans l'antiquité. Quelques savants nient même absolument que ce fussent deux genres distincts, et ne veulent voir dans ce titre de proèmes qu'une appellation donnée à ceux des nomes qui jouaient dans les concours musicaux le rôle des hymnes attribués à Homère [5].

Les vers qui nous restent de Terpandre sont au nombre d'une quinzaine. A les supposer même tous authentiques, c'est trop peu pour nous permettre de nous faire une idée nette de son talent comme poète. Nous en sommes réduits sur ce point à quelques indications des anciens que nous ne pouvons contrôler qu'imparfaitement. Il est d'ailleurs certain que le musicien, chez Terpandre, l'emportait de beaucoup sur le poète. C'est comme musicien surtout, comme réformateur de la cithare, des rythmes,

1. *De Mus.*, c. 4.
2. *De Mus.*, c. 6.
3. Plut., *De Mus.*, c. 3.
4. *Ibid.*, c. 6.
5. Bergk, *Gr. Lit.* t. II, p. 213, n. 2.

des modes musicaux, comme compositeur aussi, qu'il avait été novateur et vraiment grand. Cependant ses vers mêmes, quand il consentait à ne pas les emprunter simplement aux poètes épiques ses prédécesseurs, ne manquaient pas non plus de force et de beauté. On le comparaît comme poète à Homère [1]. Il avait quelque chose de la grandeur et de la simplicité homériques, mais avec plus de gravité religieuse. En musique, on le comparait à Orphée [2], et l'on attribuait parfois quelques-unes de ses mélodies à Philammon [3], c'est-à-dire qu'on aimait à reconnaître en lui un interprète de la pure tradition grecque; de même, dans sa poésie, on retrouvait un fidèle écho de la vieille épopée nationale, auquel s'ajoutait un accent personnel plus sobre encore et plus mâle. Les vers qui nous restent confirment ces indications. Dans les trois fragments spondaïques, cette suite de mots si simples, avec leur précision liturgique, avec leurs longues accumulées, avec leur rythme lent et solennel, donne l'impression d'un art vraiment religieux. Ailleurs, les deux hexamètres sur Lacédémone, dans leur énergique précision, rappellent les saines traditions de l'épopée et font déjà pressentir l'élégie [4]. — Le dialecte de Terpandre semble avoir été pour le fond assez semblable à celui d'Homère, avec un mélange de formes doriennes dans les mètres autres que le vers épique.

On citait dans l'antiquité un certain nombre de citharèdes lesbiens qui se rattachaient à Terpandre et qui lui formaient comme une école : en première ligne ceKépion dont le nom était devenu celui même d'une composition de Terpandre; puis, après une série d'autres artistes

1. Plut., *De Mus.*, c. 5.
2. Id. *ibid.*
3. Id. *ibid.* (fin).
4. Fragm. 6 : Ἔνθ' αἰχμά τε νέων θάλλει καὶ μῶσα λίγεια — καὶ δίκα εὐρυάγυια καλῶν ἐπιτάρροθος ἔργων.

que nous ne connaissons plus, un certain Périclitos, avec qui cette école se serait terminée un peu avant Hipponax, c'est-à-dire vers le milieu du VIe siècle [1]. On a rapproché de ces indications quelques autres noms de citharèdes lesbiens fort mal connus, et qu'on rattache à l'école de Terpandre [2]. Il est plus intéressant de rappeler qu'après Terpandre l'île de Lesbos est restée un centre musical actif pour le jeu de la cithare et du barbitos. Alcée et Sappho durent sans doute quelque chose à la tradition qu'il avait fondée. Il y a surtout un très grand nom, celui d'Arion, qu'on ne rattache pas d'ordinaire à l'école de Terpandre parce que la création du dithyrambe littéraire a effacé tous les autres souvenirs relatifs à son rôle poétique, mais qui, par certains côtés, semble appartenir à la tradition la plus directe du grand chanteur lesbien. Arion, en effet, né à Méthymne, dans l'île de Lesbos, composait des nomes, et des nomes citharédiques. Il était illustre comme citharède, et c'est par le chant d'un nome, selon la légende, qu'il charma le dauphin lorsqu'il fut précipité à la mer. Nous reviendrons à Arion quand nous parlerons du dithyrambe; pour le moment, il suffit de le mentionner. Ajoutons que si l'influence de Terpandre s'est exercée peut-être, d'une manière directe et spéciale, à Lesbos et sur le nome, elle a rayonné bien vite sur la Grèce entière et sur tous les genres lyriques où figurait la cithare. Ce n'est pas seulement à Lesbos ni même à Sparte que sont ses véritables successeurs : toute la grande poésie citharédique le reconnaît pour chef et dérive de lui.

IV

A côté des nomes citharédiques, il y avait des nomes

1. Plut., *De Mus.*, c. 6.
2. Flach, p. 212 et suiv.

aulédiques, c'est-à-dire accompagnés par la flûte. Les plus vieux étaient attribués à Clonas[1]. On s'accordait à le considérer comme postérieur de peu d'années à Terpandre. Suivant les uns, il était de Tégée, en Arcadie; suivant les autres, de Thèbes. L'Arcadie et la Béotie étaient les deux parties de la Grèce où l'art de la flûte était le plus cultivé. Il était naturel que l'inventeur de l'aulédique fût rattaché à l'un ou à l'autre de ces deux pays. Quant à la date de sa naissance, il était également naturel qu'on le supposât un peu plus jeune que Terpandre et qu'Olympos[2]. Son rôle, en effet, était un rôle de combinaison et d'application : ce qu'il avait imaginé, c'était d'accompagner avec la flûte enrichie par Olympos un chant analogue à ceux que Terpandre soutenait du son de la cithare. D'autre part, on ne pouvait le supposer beaucoup plus récent, car il fallait (nous y reviendrons) qu'il fût antérieur aux origines de l'élégie.

On attribuait quelquefois à Clonas un nome aulédique appelé le « Nome à trois airs », Τριμελὴς νόμος, et formé de trois parties dont l'une était, dit-on, composée dans le mode dorien, la seconde dans le mode phrygien, la troisième dans le mode lydien[3]. Il est vrai que d'autres auteurs donnaient cette œuvre à Sakadas, et qu'elle n'était peut-être ni de l'un ni de l'autre[4]. — Avec l'invention du nome aulédique, on attribuait à Clonas celle des chants de procession appelés προσόδια. Ces chants étaient en hexamètres ou en distiques élégiaques. — Il est évident que la Grèce avait dû avoir de tout temps des chants accompagnés du jeu de la flûte et des processions religieu-

1. Plut., *De Mus.*, c. 5.
2. Je considère ici Olympos non comme l'auteur des nomes aulétiques mis sous son nom, mais comme la personnification de la musique asiatique du VIIIe siècle.
3. Plut., *De Mus.*, c. 8 (fin).
4. Voir plus bas, à propos de Sakadas.

ses pendant lesquelles ces chants étaient exécutés [1]. En un sens, l'aulédique et les *prosodies* sont donc bien antérieurs à Clonas. Mais ce que la tradition voulait dire en parlant des réformes de Clonas, c'est probablement qu'à une date voisine de celle où l'on plaçait Terpandre, ces chants pour la flûte avaient pris une importance et un éclat tout nouveaux, à la fois par le perfectionnement du jeu instrumental et par l'ampleur du développement poétique, peut-être aussi par l'emploi de formes métriques nouvelles, plus savantes et plus nobles, à savoir l'hexamètre et le pentamètre, étrangers sans doute à l'ancienne forme populaire de ce genre de poésie.

Inutile de faire remarquer d'ailleurs à quel point ce que nous savons de Clonas est problématique et vague. Quelques savants ne veulent voir en lui qu'un nom fictif[2]. Peut-être ont-ils raison; mais pourquoi les mêmes savants croient-ils si fort à Olympos? La vérité est que tous ces débuts sont obscurs, et que la tradition grecque a dû, selon son habitude, donner une forme trop précise à des souvenirs très flottants.

Après Clonas, les anciens citaient quelques auteurs de nomes aulédiques. Les deux principaux sont Polymnestos de Colophon et Sakadas d'Argos. Nous ne savons guère de ces poètes que ce que nous en dit en quelques mots l'auteur du *De Musica* [3].

Polymnestos était probablement le plus ancien. Il se trouvait déjà cité par Alcman [4]. Il y avait de vieux airs qui portaient son nom et qu'on appelait « nomes Polymnestiens [5] ». Plutarque dit aussi que ses nomes étaient

1. Voir les passages d'Homère et d'Hésiode cités plus haut.
2. Flach, p. 262.
3. *De Mus.*, c. 4, 5, 8 et 9.
4. *Ibid.*, c. 5. Pindare aussi l'avait mentionné (fragm. 169, Bergk).
5. *Ibid.*, c. 4; et c. 5 (où il faut peut-être lire : ὃν [Πολύμνηστόν τε] καὶ Πολυμνήστιον νόμον ποιῆσαι).

orthiens [1], ce qui signifie sans doute « iambiques ». C'est tout ce qu'on peut dire sur son compte.

Quant à Sakadas, il passait pour plus récent. Son nom se rencontrait trois fois sur les listes des vainqueurs Pythiens [2], ce qui implique, si l'indication est authentique et si elle se rapporte à l'organisation nouvelle des jeux, qu'il vivait après 586 : il est vrai que tout cela est douteux. On sait qu'un sujet fréquemment traité dans les concours musicaux de Delphes était la mort du serpent Python tué par Apollon. C'est Olympos, disait-on, qui avait le premier traité ce sujet avec la flûte [3]. Sakadas passait pour avoir fait aussi un « nome Pythien » [4]. Nous avons déjà mentionné plus haut l'analyse d'un nome de ce genre faite par Strabon. Pollux [5] et le scholiaste de Pindare [6] complètent à ce sujet nos informations. On peut par là se faire quelque idée du nome de Sakadas. On lui attribuait quelquefois le Τριμελὴς νόμος, que nous avons déjà vu attribuer à Clonas [7]. L'auteur du *De Musica* parle des trois *strophes* de ce nome et du *chœur* qui l'exécutait. Ces mots sont de nature à étonner. La forme chorale du nome, d'après des témoignages dignes de foi, est de date récente; et quant à la strophe, elle appartient au lyrisme choral. Sakadas, suivant une tradition très vraisemblable, se servait habituellement du rythme élégiaque [8]. Il est probable que le Τριμελὴς νόμος, sous la forme du moins à laquelle fait allusion le passage que nous venons de citer, ne remontait pas à Sakadas [9].

1. *De Mus.*, c. 9.
2. *Ibid.*, c. 8.
3. *Ibid.*, c. 9.
4. Pollux, IV, 79.
5. Pollux, IV, 84.
6. Argument des *Pythiques*.
7. Cf. plus haut, p. 80.
8. *De Mus.*, c. 8 et 9.
9. Bergk admet (*Poet. lyr. gr.*, t. III, 4e éd., p. 203), sur la foi d'un passage d'Athénée très altéré (XIII, 610, C) et corrigé conjecturalement

V

Olympos, Terpandre, Clonas, sont donc, suivant la tradition, les ancêtres glorieux qui fondent la musique grecque et la poésie nomique. Bien que les autres genres de poésie lyrique apparaissent presque aussitôt après la date qu'on peut regarder comme celle où eux-mêmes durent cesser de chanter, le nome, qu'ils avaient organisé, continue de vivre quelque temps encore en se conformant aux exemples laissés par les créateurs [1].

On voit cependant, par le petit nombre des noms de poètes que nous avons pu citer, par la rareté des souvenirs précis, combien cette première période brillante du nome fut peu durable. Avec la fin du VII[e] siècle, les poètes nomiques disparaissent presque entièrement. Au temps de Simonide et de Pindare, les maîtres de la poésie lyrique font des péans, des hyporchèmes, des odes triomphales; ils ne composent plus de nomes. Ce genre subit pendant plus d'un siècle une sorte de disgrâce : il s'éclipse et s'obscurcit. Puis, brusquement, il revient à la lumière, mais transformé. Au V[e] siècle, avec Timothée, le nome se fait dramatique et choral, comme le dithyrambe du reste; et, sous cette nouvelle forme, il parcourt encore une longue carrière. Nous n'avons pas à nous en occuper pour le moment. La seule espèce de nome dont

par Casaubon, que Sakadas avait aussi composé une Ἰλίου πέρσις où se trouvait une longue énumération des guerriers grecs enfermés dans le cheval de bois. Que pouvait être ce poème? Il semble, d'après le passage d'Athénée, que c'était un récit lyrique à la façon de ceux de Stésichore. Mais le nom de l'auteur est trop incertain pour qu'il soit utile de pousser plus loin les conjectures.

1. On remarquera qu'il n'est jamais question du nome citharistique, c'est-à-dire pour cithare seule, sans voix. C'est que le jeu de la cithare isolé du chant n'eut jamais en Grèce une importance comparable à celle de la citharédie ou de l'aulétique. La nature de la cithare, si peu expressive, explique assez ce fait.

l'étude appartienne à ce chapitre, c'est le nome primitif, monodique, celui de Terpandre et de Clonas. Ce nome, nous l'avons vu, cesse d'avoir une histoire après Arion et Sakadas.

Mais déjà d'autres genres lyriques, en grand nombre, ont commencé de s'épanouir : l'élégie, l'iambe, la chanson, puis le lyrisme choral d'apparat. Celui-ci, avec sa solennité presque religieuse (même dans les sujets profanes), est à certains égards plus voisin du nome que les trois autres. Mais il s'en distingue en réalité par des différences techniques si profondes que son apparition ou son développement à Sparte forme véritablement une seconde période distincte, un second âge de la musique, δευτέρα κατάστασις. La logique est donc d'accord avec la chronologie pour nous commander d'étudier d'abord l'élégie, l'iambe et la chanson.

CHAPITRE III

LA POÉSIE ÉLÉGIAQUE

BIBLIOGRAPHIE

Manuscrits. De tous les poètes élégiaques, le seul dont nous ayons des manuscrits suivis et distincts est Théognis. Les autres ne nous sont arrivés que par fragments, et ces débris sont épars dans toute la littérature de l'antiquité. Les manuscrits de Théognis sont assez nombreux. Les principaux sont : un ms. de Venise, bibliothèque Saint-Marc, 522, désigné, depuis Bekker, par la lettre K; un ms. du Vatican, 915 (O); et surtout le meilleur de tous, le *Mutinensis* (A), aujourd'hui à Paris, Bibliothèque nationale, *Supplément grec*, nº 388 (contenant huit ou dix ouvrages différents); on l'attribue au xº siècle.

Sur les manuscrits de Théognis, voir surtout Bergk, *Rhein. Mus.*, nouv. série, III, p. 206 sqq. et 396 sqq. Cf. Jordan, *Quæstiones Theognideæ*, Kœnigsberg, 1885.

Éditions. L'édition *princeps* des élégiaques grecs fut publiée à Venise, par Alde Manuce, en 1495. A citer aussi, parmi les anciennes éditions, celle de Camerarius, 1551.

L'ensemble des fragments élégiaques a été maintes fois publié, soit dans des collections générales, soit à part. Dans les *Poetæ minores* de Gaisford (Oxford, 1816-1820), ils occupent le tome III; dans les Poètes grecs de Boissonade (Paris, 1823-1832), le tome III également. Les éditions des poètes lyriques mentionnés au chapitre précédent comprennent aussi les fragments des poètes élégiaques (t. II dans Bergk).

Hartung, *Die Griechischen Elegiker*, Leipzig, 1858-1859, a donné, en deux volumes, une édition des élégiaques accompagnée d'une traduction allemande et de notes : le premier vo-

lume comprend les poètes antérieurs à la mort d'Alexandre; le texte présente beaucoup de corrections conjecturales.

Editions séparées de Solon et de Théognis : — *Solonis carminum quæ supersunt*, édition avec notes de Nic. Bach, Bonn, 1825. — *Theognidis Megarensis elegi*, édition critique de Bekker, avec des notes *Variorum*, Leipzig, 1re éd. 1815, 2e éd. 1827. — *Theognidis Megarensis reliquiæ*, édition de Welcker, Francfort-sur-le-Mein, 1826 (prolégomènes étendus, essai pour disposer les vers du poète dans un nouvel ordre, notes critiques et explicatives). — *Theognidis elegiæ*, de Ziegler (2e édition, 1880); et *Theognidis reliquiæ*, de Sitzler, 1880; éditions critiques. Cf. l'article de Leutsch dans le *Philologus*, t. XXIX, p. 636-690.

Une traduction française des principaux élégiaques grecs anciens a été publiée (avec celle d'Hésiode) sous ce titre : *Poètes moralistes de la Grèce*, notices et traductions par MM. Guigniaut, Patin, Jules Girard et L. Humbert, Paris, 1882 (Garnier). — Les fragments de Tyrtée ont été traduits par M. Leconte de Lisle dans son *Hésiode*, Paris, 1869 (Lemerre).

SOMMAIRE

I. Origines de la poésie élégiaque. Caractères généraux : mètre, exécution musicale, sujets traités, contribution des diverses races, dialecte et style. Evolution du genre. — II. Les poètes élégiaques : Callinos, Archiloque, Tyrtée, Mimnerme, Solon, Théognis, Phocylide; les poètes secondaires. — III. L'épigramme.

I

La poésie élégiaque est, de tous les genres lyriques, celui qui, par le rythme et le mètre, ressemble le plus à l'épopée[1]. Il semble qu'elle en pouvait sortir directement.

1. Travaux modernes sur l'élégie grecque en général (en dehors des histoires d'ensemble) ; — Franke, *Callinus sive quæstiones de*

Mais une différence essentielle d'exécution l'en sépare : elle était accompagnée du jeu de la flûte. Elle n'a pu se développer qu'après les progrès de la flûte phrygienne en Ionie, et peut-être après la première apparition du nome aulédique[1].

Les anciens ont beaucoup cherché l'étymologie du mot ἔλεγος sans la trouver. Enfermés qu'ils étaient dans la connaissance de leur propre langue, ils ne pouvaient résoudre ce problème. Une conjecture, qui n'a pas été sans séduire même quelques modernes[2], faisait venir ce mot d'un prétendu refrain, ἒ λέγε, qui aurait été une sorte de gémissement usité dans les lamentations funèbres[3]. Cette hypothèse s'explique, sans se justifier, par l'emploi de l'élégie primitive dans les chants de deuil. Mais il est beaucoup plus probable qu'il faut chercher l'origine du mot dans la langue de l'un des peuples asiatiques qui ont donné à la Grèce l'usage même de la flûte élégiaque et cette forme particulière du thrène. On incline aujourd'hui à rattacher le grec ἔλεγος à la même racine que les mots arméniens *elêgn*, *êlegneay*, qui signifient « roseau », « flûte de roseau », et l'on considère comme très probable que la forme ἔλεγος n'a été d'abord que la transcription plus ou moins exacte d'un mot phrygien signifiant « flûte » ou « air de flûte », peut-être « chant de deuil

origine carminis elegiaci, 1816 ; J. Cæsar, *De carminis græcor. elegiaci origine et notione*, Marbourg, 1837 ; Osann, *Zur griech. Elegie*, Darmstadt, 1835 ; Welcker, *Der Elegos*, dans ses *Kleine Schriften*, t. I, p. 56-71 (1844).

1. Clonas est antérieur à Archiloque, selon Plut., *de Mus.* 5. C'est peut-être l'existence antérieure du nome élégiaque dans le Péloponnèse qui fait que l'élégie, à la différence de l'iambe, s'y est si vite transportée et acclimatée.

2. Welcker, *Kleine Schriften*, I, 61. Il comparait la formation des mots ἰώβακχος, ἰάλεμος, αἴλινος, etc.

3. Etym. Magn. ; Suidas ; Schol. Aristoph., *Oiseaux*, 217. — On trouve l'exclamation ἒ ἒ rapprochée déjà du mot ἔλεγος dans Euripide, *Iphig. Taur.* 147, d'après les mss. Mais les éditeurs écrivent αἰαῖ.

exécuté sur la flûte »[1]. C'est ce que paraît avoir signifié aussi d'abord le mot grec ἔλεγος, que tous les grammairiens anciens donnent comme synonyme de θρῆνος, lamentation funèbre[2]. Ce qu'ils ne disent pas, mais ce qu'il faut ajouter, c'est que ce nom ne s'appliquait certainement qu'à une sorte particulière de lamentation, à celle qui s'exécutait avec la flûte. Les thrènes de l'Iliade étaient accompagnés de la cithare. Le thrène élégiaque, au contraire, remplaça la cithare par la flûte. C'est ainsi qu'Euripide appelle l'élégie ἄλυρος ἔλεγος[3]. L'épithète est caractéristique et essentielle.

Ἔλεγος désigne donc exactement un air, en particulier un thrène, joué sur la flûte ou accompagné par la flûte. Les mots ἐλεγεῖον (sous-entendu μέτρον) et ἐλεγεία (sous-entendu ᾠδή) désignent le mètre ordinaire de l'ἔλεγος et les poèmes qu'on en forme[4]. On sait qu'au point de vue métrique l'élégie est caractérisée par l'alternance de l'hexamètre épique et d'un hexamètre à deux « temps vides » qu'on appelle très improprement un pentamètre. Chacun de ces couples ou *distiques*, dont l'unité est marquée par le retour régulier des temps vides ou silences après chaque moitié du second vers, forme une véritable petite strophe d'un dessin très net. On peut ajouter à cela que cette strophe courte et monotone convenait bien à l'expression de la réflexion, de la réflexion triste en particulier, et qu'on s'explique le choix d'un pareil rythme pour des chants funèbres.

C'est avec Clonas que le nom de l'élégie apparaît pour la première fois dans l'histoire littéraire. On attribuait

1. Bötticher, *Arica*, p. 34. Contredit, il est vrai, par Lagarde, *Armen. Stud.* p. 8 (cité par Christ, *Griech. Lit.*, p. 93).

2. Suidas ; Hésychius ; Etym. M. ; etc.

3. *Iphig. Taur.* 143-146 : Ὦ δμωαί, δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις ἔγκειμαι, τᾶς οὐκ εὐμούσου μολπᾶς ἀλύροις ἐλέγοις.

4. Ἐλεγεῖον signifie souvent en particulier un *distique* élégiaque ; d'où le pluriel, ἐλεγεῖα, pour désigner un poème entier.

à Clonas un nome aulédique intitulé *Élégos*[1], et Plutarque appelle ce poète « auteur de vers élégiaques[2]. » La même qualification est appliquée à Sakadas[3]. D'autre part, nous lisons encore dans le *De Musica* que les aulèdes, c'est-à-dire les flûtistes qui accompagnaient des chants, adaptaient alors leur musique à des distiques élégiaques[4].

Cependant ni Clonas ni Sakadas n'ont jamais été rangés au nombre des maîtres de l'élégie véritable. C'est qu'entre les vers élégiaques de ces poètes et ceux des Callinos et des Mimnerme, il y a une différence radicale. Les premiers sont des poètes religieux qui composent des nomes; les seconds sont des poètes profanes, d'une inspiration surtout personnelle, et absolument indépendante des sanctuaires. Si l'apparence est la même des deux côtés, l'âme est différente. Le véritable inventeur de l'élégie classique fut le poète inconnu qui pour la première fois s'avisa d'appliquer le rythme élégiaque et la flûte non plus à des lamentations funéraires ou à des hymnes religieux, mais à l'expression de ses propres sentiments, de ses vœux, de ses plaisirs, de ses tristesses, et qui en fit un chant profane. On ne peut savoir au juste quand et comment se fit cette transformation ; mais il est probable qu'elle s'accomplit surtout grâce à l'usage de plus en plus répandu de ces banquets qui furent si longtemps, en Grèce, un des principaux foyers de la vie sociale, et où les sentiments s'exprimaient volontiers par des chants. Ce qui tendrait à le faire croire, c'est l'emploi fréquent de l'élégie classique dans les festins, comme on le voit en particulier chez Xénophane et chez Théognis. Le jeu de la flûte y pénétra de bonne heure, amenant le mètre élégiaque. Mais une salle de festin appelait

1. Plut., *De Mus.*, c. 4.
2. *Ibid.*, c. 3 : ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητήν.
3. *Ibid.*, c. 9 (et 8).
4. *De Mus.*, c. 8 : ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοὶ ᾖδον.

d'autres inspirations qu'un temple ou qu'un tombeau. L'élégie proprement dite est probablement sortie de cette nouveauté des circonstances. La transition d'ailleurs dut être graduelle. Le plus ancien poète élégiaque que nous connaissions, Callinos, avait peut-être composé une élégie en l'honneur de Zeus. Mimnerme, qui lui est de peu postérieur, passait pour avoir joué, sinon composé, un nome aulédique appelé *Kradias*[1]. On saisit là, ce semble, le passage du nome élégiaque à l'élégie proprement dite[2]. Ajoutons que si les salles de festins semblent avoir offert à l'élégie modifiée son cadre le plus ordinaire, il n'en fut pas toujours ainsi. Solon récita, dit-on, son poème de *Salamine* sur l'agora. Tyrtée peut avoir chanté quelquefois dans des gymnases ou sur quelque place réservée aux exercices militaires de la jeunesse aussi bien que dans les syssities lacédémoniennes. Il en est de même de Callinos.

L'élégie, au rythme ferme et net, est un des genres lyriques où la personne du poète se met en scène le plus franchement. Il blâme ou il loue; il moralise; très souvent il exhorte. Il fait presque office d'orateur : tantôt orateur politique et populaire, qui cherche à exciter dans les âmes les sentiments belliqueux et patriotiques; tan-

1. Hipponax, dans Plut. *De Mus.*, c. 8 : καὶ ἄλλος ἐστὶν ἀρχαῖος νόμος καλούμενος Κραδίας ὅν φησιν Ἱππῶναξ Μίμνερμον αὐλῆσαι. — Volkmann, après d'autres, croit que ce nome était aulétique, non aulédique, et que Mimnerme dut se borner à l'exécuter. Mais Plutarque ajoute : ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοὶ ᾖδον. Cette phrase ne peut signifier qu'une chose : c'est qu'on ne doit pas être surpris de voir Mimnerme, poète élégiaque, auteur d'un nome aulédique, attendu que les poèmes aulédiques étaient précisément alors en distiques élégiaques. La pensée de Plutarque (ou du compilateur) n'est donc pas douteuse. Il est seulement vrai que son explication peut être fausse et qu'Hipponax semble avoir parlé seulement d'exécution musicale.

2. Le nome élégiaque paraît d'ailleurs avoir duré encore après l'apparition de la véritable élégie.

tôt orateur philosophe, qui devise sur la vie humaine, sur ses plaisirs et ses maux ; toujours tourné vers la pratique et pressé de conclure [1]. L'élégie est souvent comme une première manifestation poétique du génie oratoire qui sommeillait alors en Grèce ou qui, du moins, s'épanchant en improvisations éphémères, n'avait pas encore trouvé sa forme artistique et durable. Beaucoup de poèmes élégiaques sont intitulés *Exhortations*, Ὑποθῆκαι; ce titre en dit à merveille la vraie nature. Non seulement on exhorte les autres, mais on s'exhorte soi-même ; Solon avait composé des Ὑποθῆκαι εἰς ἑαυτόν. Lors même qu'une élégie ne porte pas ce titre, elle pourrait souvent le porter. Rien d'ailleurs de plus varié que le ton de l'élégie : comme la personne du poète ne craint pas de s'y montrer, le ton du poème est déterminé par son humeur individuelle plus que par des règles générales. Il y a des élégies graves ; d'autres moqueuses ou légères ; d'autres doucement philosophiques. Ce qui domine pourtant, c'est le sérieux pratique et le goût de moraliser : il y a là une faculté nouvelle de l'esprit grec qui grandit et qui crée une forme d'art appropriée.

Ce besoin d'agir pratiquement sur les esprits, de les enseigner, de les exhorter, devait conduire à chercher sur tous sujets la formule définitive qui est l'expression naturelle de la loi. Aussi la poésie élégiaque est volontiers sentencieuse, ou, comme disaient les Grecs, *gnomique*. Elle l'est à tel point que le nom même de poésie gnomique a fini par devenir presque synonyme de poésie élégiaque, du moins pour cette période de la littérature grecque, bien qu'il ne désigne en réalité qu'un des traits de cette poésie. La période qui s'étend de Callinos à Théo-

1. Dion Chrysost. *Or.* II, p. 74 (Reiske) : ἴσως δέ τινα αὐτῶν (τῶν ποιημάτων) δημοτικὰ λέγοιτ' ἂν, συμβουλεύοντα καὶ παραινοῦντα τοῖς πολλοῖς καὶ ἰδιώταις, καθάπερ, οἶμαι, τὰ Φωκυλίδου καὶ Θεόγνιδος.

gnis est celle où l'esprit grec, s'éloignant de l'épopée, s'achemine vers la prose. Pendant deux siècles, un effort immense de réflexion s'opère en tout sens pour classer et codifier les idées reçues, pour formuler les règles instinctives suggérées par l'observation, pour atteindre en toutes choses à la loi. C'est le temps des Sept Sages, à qui la tradition attribue tout le trésor des plus vieux proverbes grecs. C'est le temps où l'on place l'existence du fabuleux Esope. L'élégie prend sa part de ce travail collectif : comme elle aspire à gouverner les âmes, elle réfléchit sur le bien et sur le mal, sur le but de la vie, sur la destinée, et elle en donne des leçons, qu'elle enferme dans des formules brèves et profondes. A la fin surtout de cette période, elle fait de parti pris ce qu'elle avait fait d'abord par rencontre et d'instinct. Elle tend peu à peu à n'être plus, dans Phocylide par exemple, que gnomique. Elle est alors comme une autre forme de poésie didactique appliquée spécialement à la morale.

Le mythe proprement dit tient chez elle peu de place ; en général, elle ne raconte pas, elle exhorte. Quand il apparaît dans l'élégie, c'est d'ordinaire comme le fondement religieux de la morale, ou parce que le poète s'adresse à un dieu ; il est rare qu'il s'y développe en récits à la manière des mythes de l'épopée ou même ainsi qu'on le voit chez les Simonide et les Pindare.

Comme nous n'avons plus que des fragments d'élégies, sauf peut-être deux ou trois poèmes assez courts qui paraissent entiers (encore n'est-ce pas certain), nous ne pouvons juger sur des documents tout à fait irrécusables la composition de ces pièces. Il n'est pourtant pas impossible d'en concevoir quelque idée. Plusieurs fragments sont étendus. Les uns formaient le début d'une élégie, d'autres le milieu ou la fin. Ce qui domine partout, c'est le caractère libre, simple, direct, d'une composition où les maximes et les conseils sortent sans cesse les uns

des autres, où une sorte de dialectique latente, née de l'émotion du poète, chemine sous la poésie, pressée d'arriver au but qu'elle n'oublie jamais. Non que l'analyse et l'enchaînement des idées y soient de même sorte que dans une dissertation ou un discours : l'analyse est moins subtile et l'enchaînement moins rigoureux ; le poète affirme plus qu'il ne prouve et juxtapose ses idées plutôt qu'il ne les lie en arguments. Mais l'émotion dominante est sérieuse et forte ; elle suffit à maintenir l'unité de ton et à créer un courant naturel qui ressemble à un progrès logique.

Pour le style, l'élégie doit beaucoup à l'épopée. La couleur générale du dialecte, en quelque pays que le poète soit né, est toujours ionienne : le fond de la langue est épique ; les épithètes dites homériques n'y manquent pas ; des formules familières à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* s'y rencontrent. — Et pourtant les différences aussi sont grandes : à tout prendre, l'effet d'ensemble n'est plus le même. Le dialecte d'abord est quelque peu rajeuni ; des formes postérieures à Homère y apparaissent ; de plus, ce dialecte est mélangé, et d'une autre façon que celui d'Homère ; ce n'est plus le vieil éolien qui le colore çà et là d'un reflet archaïque : c'est le dorien vivant, contemporain, qui, chez les élégiaques de race dorienne, insinue par endroits ses formes favorites, ou le dialecte attique qui, chez un Solon, perce sous le costume ionien. Les mots nouveaux et composés, chers à la poésie lyrique, n'apparaissent que par exception ; mais d'autre part, les épithètes sont moins nombreuses que dans l'épopée ; à chaque instant, on trouve des vers entiers qui ne renferment que des substantifs et des verbes ; la langue est nette et sobre ; la fermeté de la pensée se traduit par la sobriété du vocabulaire. En passant d'Homère aux élégiaques, on éprouve (toutes proportions gardées) quelque chose du sentiment qu'on a quand

on passe de la langue française du XVIe siècle, luxuriante et riche, à celle du XVIIe, exacte et abstraite. Gardons-nous d'exagérer. Dans la poésie grecque, l'imagination et le sens de la beauté plastique ne sauraient jamais perdre tous leurs droits; mais la sévère raison a certainement grandi dans l'intervalle, et s'est fait une plus large place ; les comparaisons, moins fréquentes que chez Homère, sont plus précises et plus serrées. — La phrase aussi a pris une autre allure. Elle aime encore parfois à s'étendre en liberté, avec ampleur et grâce ; mais, d'ordinaire, elle est plus ramassée, plus énergique. La forme du distique l'y sollicite : c'est un moule où la pensée s'enferme naturellement ; très souvent la phrase finit avec le second vers. Non que ce soit le moins du monde une règle, comme il est arrivé dans la poésie latine; c'est tout au plus une tendance. L'habitude ne va pas jusqu'à la raideur, mais elle donne au style de la fermeté. Le pentamètre, avec sa double coupe si nette et le parallélisme de ses hémistiches, met le mot en saillie et grave l'idée; il semble fait pour l'antithèse. C'est la grâce de l'élégie grecque d'avoir su éviter le péril d'une forme qui pouvait devenir un peu raide et d'en avoir tiré de la force sans dureté. Après des vers nettement coupés, pleins de sens, brefs et impérieux, l'esprit grec, toujours souple et mesuré, sait glisser légèrement d'un distique à l'autre, et déployer une belle phrase harmonieuse et facile.

Vint-il un moment, dès la période classique, où l'élégie, primitivement chantée et accompagnée du jeu de la flûte, s'affranchit de cette association et se contenta, comme l'épopée, de la simple récitation, ou même s'adressa surtout à des lecteurs ? La question est controversée. Des textes de grammairiens anciens répondent affirmativement, mais ne sont pas tout à fait d'accord sur la date de cette transformation. Un passage de Chaméléon

cité par Athénée [1] dit que, non seulement les vers d'Archiloque, mais encore ceux de Mimnerme et de Phocylide étaient chantés[2]. Cette manière de s'exprimer signifie qu'après Phocylide les poèmes élégiaques cessèrent d'être chantés. Un autre passage d'Athénée [3] mentionne au contraire ce même Phocylide comme un de ceux dont les vers, n'étant plus chantés, étaient à cause de cela d'une métrique plus correcte : la musique ne couvrait plus les licences de la prosodie; à côté de Phocylide, Athénée nomme Xénophane, Solon et Théognis comme étant dans le même cas. Ce serait donc vers le temps de Solon, suivant Athénée, un demi-siècle plus tard, suivant Chaméléon, que l'abandon de la flûte serait devenu général; mais tous deux s'accordent sur le fond des choses [4]. Bergk essaie d'interpréter différemment le passage d'Athénée [5] : c'est se donner beaucoup de mal pour ne pas comprendre ce qui est clair. L'opinion du savant grammairien n'est nullement douteuse : reste à savoir si elle est juste; pour cela, il faut interroger les poètes eux-mêmes.

Solon, en parlant de son élégie sur Salaminé, l'appelle un « chant », et Bergk remarque que Démosthène, Plutarque, d'autres encore, font allusion à ce chant [6]. Mais Boileau aussi « chantait » par métaphore; il faut se défier des figures de rhétorique ; si nous ne trouvions dans les poètes que des passages de ce genre, nous de-

1. Athénée, XIV, p. 620, C : Τὰ... Ἀρχιλόχου, ἔτι δὲ Μιμνέρμου καὶ Φωκυλίδου...

2. Sur Mimnerme, cf. aussi Strabon, XIV, 28, p. 643 Cas.

3. Athénée, XIV, p. 642, D.

4. Diogène Laërce, en ce qui touche Solon, distingue expressément ses poésies chantées de ses élégies (I, 61 : τῶν δὲ ᾀδομένων αὐτοῦ ἐστὶ τάδε, etc.) Mais Diogène Laërce n'a aucune autorité. Il emploie aussi, à propos de Xénophane, le mot ῥαψῳδεῖν (IX, 18), qui indique une simple récitation.

5. Bergk, *Griech. Literaturgesch.* t. II, p. 130.

6. Diogène Laërce, au contraire, dit : ἀνέγνω διὰ τοῦ κήρυκος.

vrions accepter le témoignage d'Athénée. Heureusement Théognis est beaucoup plus explicite : il mentionne à plusieurs reprises la flûte du festin [1]. Même en admettant que deux ou trois de ces passages, recueillis dans les *Sentences* de Théognis, soient en réalité de Mimnerme ou de quelque autre poète plus ancien, il en reste encore plusieurs dont l'origine est incontestable. Un surtout est décisif [2]. Théognis promet à Kyrnos l'immortalité grâce à ses vers, et il dit que les jeunes hommes, *au son de la flûte*, le chanteront dans les festins. Ces « jeunes hommes » ne sont pas, comme on l'a parfois supposé, des choreutes ; le pluriel νέοι ἄνδρες n'indique pas que plusieurs de ces jeunes hommes chantent ensemble et en chœur, ce qui exclurait l'idée d'une élégie; on voit par tout le contexte qu'il s'agit des jeunes hommes qui se réunissent dans les festins (θοίνῃς δὲ καὶ εἰλαπίνῃσι παρέσσῃ) et qui boivent ensemble en chantant tour à tour des élégies au son de la flûte. On chantait donc encore l'élégie au temps de Théognis. Et on ne peut même pas dire, avec certains érudits, qu'on y chantât seulement certaines élégies courtes, à la façon de celles de Mimnerme, où les poètes célébraient le vin, le plaisir, la jeunesse : Théognis parle des élégies adressées à Kyrnos, dont le plus grand nombre, on n'en peut douter, étaient des élégies surtout morales et gnomiques. Athénée s'est donc trompé ; Chaméléon, plus exact, a manqué, semble-t-il, de précision. Il est certain qu'au moins jusqu'au ve siècle, l'élégie a été chantée habituellement. — S'ensuit-il qu'elle le fût toujours ? Nullement. Le poème et l'accompagnement, dans l'élégie, étaient moins étroitement liés que dans les

1. Théognis, v. 241, 533. 939, 943, 1041, 1055 (passages cités par Bergk).

2. V. 237-252. Bernhardy, *Griech. Liter.*, t. I, p. 533 (3e éd.), conteste l'authenticité de ce passage, mais par des raisons purement « subjectives ». Bergk la défend (*Rhein. Mus.* t. III, p. 206 sqq. et 396 sqq.).

chants citharédiques. Si le poète chantait ses propres vers, ce qui devait être l'habitude, il est clair qu'il ne pouvait lui-même s'accompagner : il avait besoin d'un joueur de flûte. Tandis qu'un Terpandre, tout en chantant, pouvait jouer de la cithare, un Mimnerme, à moins de faire dire sa poésie par un autre, avait besoin que la joueuse de flûte Nanno lui vînt en aide. La force des choses établissait ainsi entre le texte et la musique une séparation que les citharèdes ne connaissaient pas. On ne peut guère douter que ce fait incontestable n'ait entraîné de bonne heure ses conséquences naturelles et que l'élégie ne se soit parfois, dès le sixième siècle, adressée à des lecteurs. L'apparition de l'épigramme, simple inscription métrique, suffirait à le prouver. Mais on ne peut dire quelles élégies ont été chantées, quelles autres ont été simplement lues ou récitées.

De très habiles connaisseurs ont cru trouver dans l'élégie, en dehors et au dessus du distique, une sorte de strophe formée de quatre ou cinq distiques réunis par le sens et terminés par une ponctuation forte : chaque élégie serait ainsi composée d'un certain nombre de ces strophes, toutes égales entre elles [1]. L'existence de ces strophes est à priori peu probable : car c'est le distique lui-même qui est la véritable strophe de l'élégie. Il serait d'ailleurs surprenant que la prétendue strophe élégiaque eût toujours été marquée par une interruption complète de la phrase alors que les strophes du lyrisme choral, incontestables celles-là, l'étaient rarement. Mais, en fait,

1. H. Weil, *Ueber Spuren strophischer Composition bei den alten griech. Elegikern* (dans le *Rhein. Mus.*, nouv. série, t. XVII). — Je ne parle pas du système de Leutsch (*Philol.* XXIX, p. 210-213 et 549), qui a voulu retrouver dans l'élégie les sept parties du nome de Terpandre. On a prétendu aussi les voir dans les odes de Pindare. Les sept parties du nome de Terpandre ont fait beaucoup déraisonner.

ces coupures régulières n'existent pas [1]. La pensée, dans une même élégie, groupe tantôt trois, tantôt quatre, tantôt cinq distiques, et il n'y a pas de règle rigoureuse à établir. Ce qui est vrai, c'est que ces groupes d'idées, s'ils ne forment pas des strophes exactement symétriques, forment du moins des divisions naturelles et comme des paragraphes bien équilibrés. L'instinct de la composition les a rendus non toujours, mais souvent égaux. L'emploi du distique, qui groupe les vers deux par deux, y a contribué en multipliant les coupures après un vers de chiffre pair. Il n'y a rien là qui ressemble à une loi positive de structure musicale; mais c'est une habitude de la pensée, un pli devenu familier, et qui donne à la composition de l'élégie une physionomie assez marquée.

L'élégie, pendant deux siècles, a été traitée par des poètes de races différentes, Ioniens d'Asie-Mineure, Doriens, Athéniens. La diversité des races se montre jusqu'à un certain point dans les œuvres; on ne saurait pourtant fonder sur ce principe des divisions trop tranchées : Tyrtée, qui chante à Sparte, et l'Ephésien Callinos, se ressemblent beaucoup. Les différences chronologiques ne sont pas plus décisives : Mimnerme, que les anciens ont quelquefois appelé par un bizarre anachronisme un *épicurien*, est presque contemporain du belliqueux Callinos. Ce sont les circonstances, c'est le génie personnel du poète qui déterminent son inspiration, et celle-ci est très variée. Etudier ces poètes, c'est se donner le spectacle de cinq ou six sortes d'âmes très différentes, placées dans des conditions variables, et qui en ont subi le contre-coup. Nous les prendrons à tour de rôle, dans l'ordre des temps, sans chercher à établir d'autre classification. Nous ne possédons plus guère que des débris de leurs œuvres.

1. On n'arrive à les rendre régulières qu'en supposant çà et là des additions postérieures, hypothèse toujours fragile.

Mais ces débris, en ce qui regarde plusieurs au moins d'entre ces poètes, sont assez beaux et assez caractéristiques pour nous permettre de restituer leur physionomie.

Ajoutons enfin que, dans tout ce qui précède, nous n'avons en vue que l'élégie ancienne, celle du VIIe et du VIe siècle. Dans la période attique, l'élégie, devenue un genre secondaire, n'a laissé que de rares vestiges. Dans la période alexandrine, elle eut une renaissance; mais, comme il arrive toujours, en revenant à la lumière au milieu d'une civilisation renouvelée, elle se renouvela elle-même, si bien que l'élégie alexandrine, mère de l'élégie romaine, est presque un autre genre littéraire que l'élégie des Tyrtée, des Solon et des Théognis.

II

L'un des plus anciens, le plus ancien peut-être des poètes élégiaques grecs, est Callinos d'Ephèse. Mais il est impossible de fixer avec précision l'époque où il vivait. Les érudits de l'antiquité en étaient réduits sur ce point à des raisonnements, c'est-à-dire à des conjectures. Strabon remarque que Callinos parlait quelque part de Magnésie du Méandre comme d'une ville florissante, tandis qu'Archiloque l'avait vue malheureuse et ruinée; il en concluait que Callinos avait dû vivre avant Archiloque [1]. L'art de Callinos, moins souple et moins savant que celui d'Archiloque, semble confirmer cette conjecture, mais nous avons si peu de vers de Callinos, et d'ailleurs la loi du progrès technique dans les arts est sujette à tant d'exceptions, que cette raison n'a par elle-même que peu de force. D'autre part, le même Callinos, toujours suivant Strabon, avait mentionné la ruine de Sardes par

1. Strabon, XIV, 647.

les Cimmériens. S'agit-il là de la prise de Sardes mentionnée par Hérodote [1] sous le règne du roi de Lydie Ardys (678-629) ? Quelques-uns en doutent [2]. Strabon, en effet, distingue plusieurs prises de Sardes par les Cimmériens; on en conclut que Callinos a pu assister à une catastrophe analogue sous Gygès ou sous Candaule. Cependant Strabon lui-même semble dire que Callinos fut témoin non de la première invasion cimmérienne, mais de la seconde [3]. Il ne faut donc pas non plus le rejeter trop loin dans le passé. Tout cela, en somme, reste vague et obscur. Ce qu'on peut dire avec vraisemblance, c'est que Callinos vécut vers le début du VIIe siècle, et qu'il est en tout cas l'un des premiers en date parmi les maîtres de l'élégie.

Sa patrie était Ephèse, dont il appelle plusieurs fois les habitants « Smyrnéens », dit Strabon [4], en raison de l'origine commune des deux cités. Ce serait peut-être une raison de plus de le croire fort ancien.

Ses œuvres ont péri, sauf quelques rares fragments. L'un d'eux, cité par Strabon [5], se lisait ἐν τῷ πρὸς Δία λόγῳ. S'agit-il dans ces mots d'un hymne spécial en l'honneur de Zeus, ou simplement d'une prière terminant quelque élégie? On adopte en général la première interprétation, qui soulève pourtant des difficultés. Le mot λόγος serait bien étrange pour désigner un poème distinct. Peut-être Strabon avait-il écrit : ἐν τῷ πρὸς Δία νόμῳ. Sinon, le texte traditionnel ne peut signifier que ceci : « dans le passage où Callinos s'adresse à Zeus. » Le fragment d'ailleurs n'a aucun intérêt littéraire. — On peut en dire autant de ceux où Callinos mentionne les Cimmériens : ce ne

1. Hérodote, I, 15.
2. Bergk, *Gr. Liter.* II, p. 179, n. 3.
3. Strabon, XIII, 627. Cf. Callinos, fr. 5.
4. Strabon, XIV, 633.
5. *Ibid.*

sont que quelques mots détachés. — Le seul qui, par son étendue, puisse donner quelque idée de la manière de Callinos, est un véhément appel aux armes conservé par Stobée [1] :

Jusques à quand dormirez-vous? quand prendrez-vous, ô jeunes hommes, un cœur vaillant? Sans honte, devant l'étranger, vous vous livrez à la mollesse; vous vous croyez en paix, quand la guerre couvre le pays.

Cette vive apostrophe pouvait former le début de la pièce : c'est le même mouvement que dans la première *Catilinaire* de Cicéron. Ici manquent un certain nombre de vers, consacrés sans doute à la description du pays en danger. Puis la citation de Stobée continue par d'énergiques exhortations :

Que chacun, d'une main mourante, lance un dernier trait. Il est glorieux et noble pour un homme de défendre contre l'ennemi son pays, ses enfants, la femme qu'il a épousée vierge. La mort viendra quand la Parque l'aura filée; mais que chacun d'abord, l'épée haute, le cœur fier sous l'abri du bouclier, marche en avant dès que s'engage la lutte. L'homme ne saurait éviter la mort, fût-il de la race des dieux. Tel souvent qui rentre dans sa demeure après avoir échappé au choc de la lance ennemie y trouve le lot de la mort [2]. Mais l'un n'est ni cher au peuple ni regretté; l'autre, s'il lui arrive malheur, est pleuré de tous, petits et grands. Le peuple entier s'afflige sur le vaillant qui meurt: vivant, on l'honore à l'égal des demi-dieux. Il est pareil à une tour, aux yeux des siens: car seul il fait la tâche de beaucoup.

L'inspiration de ce morceau rappelle Tyrtée. Quelques savants même, soupçonnant une erreur dans l'indication des manuscrits de Stobée, attribuent ces vers au poète

1. *Florileg.*, LI, 19.
2. Je lis ἔρχεται, avec les mss. La correction de Bergk, ἔργεται, est ingénieuse; mais Callinos était probablement plus simple.

de Sparte. Mais c'est là une hypothèse tout à fait arbitraire [1].

Callinos est encore cité par Pausanias et par Strabon pour quelques informations contenues dans ses élégies sur des détails de l'histoire mythique de Troie. Nous ne savons ni à quel propos ni en quels termes le poète faisait allusion à ces mythes.

Presque en même temps que Callinos, Archiloque aussi a composé des élégies. Mais son nom est si étroitement lié à l'histoire de l'iambe, et les fragments de ses élégies d'ailleurs portent la marque si visible de son talent tout personnel, que nous sommes obligés, pour ne pas séparer ce qui est inséparable, d'en remettre l'étude au moment où nous parlerons de la poésie iambique.

Tyrtée, au contraire, est surtout un poète élégiaque, bien qu'il ait composé d'autres œuvres que des élégies [2].

La légende s'est de bonne heure attachée à son nom [3]. On racontait que, pendant la deuxième guerre de Messénie, les Lacédémoniens, malheureux dans leurs entreprises, avaient consulté l'oracle de Delphes. La Pythie leur ordonna de demander un chef aux Athéniens. Ceux-ci, par dérision, leur envoyèrent un maître d'école boiteux, appelé Tyrtée. Mais ce maître d'école, à la grande surprise d'Athènes, releva le courage des Lacédémoniens par des élégies belliqueuses et ramena la victoire de leur

1. Bernhardy goûte peu ces vers. Bergk, dans son édition des *Poetæ Lyrici*, a répondu à la critique de Bernhardy en ce qui touche certains détails de langue et de versification. Quant à la question de goût, c'est une affaire avant tout personnelle. Il me paraît seulement qu'on se prononce parfois d'une manière trop tranchante sur un fragment aussi court.

2. Sur Tyrtée, cf. Nic. Bach, *Ueber Tyrtæos u. s. Gedichte*, Breslau, 1830 (Progr.) ; Hoelbe, *de Tyrtæi patria*, Dresde, 1864 (Progr.).

3. Cf. Pausanias, IV, 16.

côté. Il n'est pas difficile de reconnaître dans ce récit une de ces bouffonneries ironiques par où la comédie athénienne aimait à expliquer les grands événements de l'histoire ; les raisons de la guerre du Péloponnèse, chez Aristophane, sont du même ordre. C'est la sottise des compilateurs de basse époque qui a parfois donné à ces inventions plaisantes un sérieux auquel elles ne visaient pas. Le maître d'école boiteux de la guerre de Messénie va de pair avec l'Aspasie des *Acharniens* qui provoque la guerre entre Athènes et Sparte.

On s'est demandé quelle part de vérité cachait cette légende. Quelques savants ont vu dans tous les traits de ce récit des symboles : si Tyrtée est donné pour un Athénien, c'est que l'élégie est d'origine ionienne, comme Athènes ; si Tyrtée passe pour boiteux, c'est que l'élégie elle-même, avec ses deux vers inégaux, est boiteuse par métaphore. Dans ce système, par conséquent, Tyrtée devient un Spartiate de race revendiqué à tort par les Athéniens comme un compatriote. Toute cette symbolique ingénieuse est parfaitement vaine. Les Spartiates, dans cette période de leur histoire, ont sans cesse reçu du dehors des poètes devenus bientôt par adoption de vrais Spartiates : Terpandre et Thalétas sont dans ce cas. Il est probable qu'il en fut de même de Tyrtée. Il était Athénien, du dème d'Aphidnæ, suivant la tradition la plus répandue[1]. Vint-il à Sparte, comme on le dit aussi de Terpandre et de Thalétas, sur le conseil d'un oracle, pour rendre à la cité la paix intérieure troublée par des discordes? Quelques-uns de ses vers pourraient le faire supposer. Une fois à Sparte, il y reçut le droit de cité [2], et se con-

1. Philochore et Callisthène, dans Strabon, VIII, 362. — Christ suppose qu'il pouvait être d'une Aphidna lacédémonienne mentionnée par Étienne de Byzance (Ἄφιδνα), et que la ressemblance des noms a fait naître la légende de son origine attique.
2. Platon, *Lois*, I, 629 A.

sidéra dès lors comme un Spartiate; dans un fragment rapporté par Strabon, il parle des anciennes migrations doriennes en vrai Dorien [1]. La date de sa naissance est inconnue, aussi bien que celle de sa mort. Mais l'époque où il vécut est déterminée approximativement par celle de la deuxième guerre de Messénie, à laquelle on sait qu'il prit part, et qui doit probablement être placée dans la seconde moitié du VIIe siècle (645-628) [2]. On peut se demander quels furent à Sparte le rôle et la situation de Tyrtée. Suivant la légende, c'est un général, non un poète, que les Lacédémoniens demandent à l'oracle. Un mot de Strabon, écrit d'après les élégies mêmes de Tyrtée, confirme cette tradition: le poète disait quelque part qu'il avait « conduit la guerre [3]. » Rien ne prouve que l'expression doive être prise au sens métaphorique.

Quelle qu'ait été d'ailleurs la part de Tyrtée dans la direction pratique des événements, il en grava le souvenir dans ses vers. Les poèmes de Tyrtée étaient de deux sortes. Il y avait d'une part des élégies, de l'autre des chants de guerre (μέλη πολεμιστήρια, dit Suidas) qui n'avaient rien de commun avec le genre élégiaque. Un mot d'abord sur les chants de guerre, dont il ne nous reste que deux courts fragments, et qui ne paraissent pas avoir eu, dans l'ensemble de l'œuvre de Tyrtée, l'importance des élégies.

Le nom technique de ces chants était ἐμβατήρια [4], ce

1. Strabon, VIII, p. 362.

2. Telle est la date adoptée par Curtius. Bergk (p. 266) montre que c'est la plus conforme aux données qui se tirent de Strabon (*loc. cit.*). Suidas fait vivre Tyrtée dans la 35e Olympiade, ce qui s'accorde avec cette date. Pausanias, au contraire, reporte la deuxième guerre de Messénie quarante ans plus tôt : il en met le début dans la 23e Olympiade.

3. Ἡνίκα φησὶν αὐτὸς στρατηγῆσαι τὸν πόλεμον τοῖς Λακεδαιμονίοις. Cf. Athénée, XIV, p. 630 F : διὰ τὴν Τυρταίου στρατηγίαν.

4. Dion Chrysost. *Or.* II, p. 92 Reiske (p. 33, Dindorf-Teubner) ;

qui signifie non pas des « marches », mais plutôt des « airs pour charger l'ennemi ». On les chantait d'ordinaire au moment de l'attaque. Le péan pouvait servir d'ἐμβατήριον. Ce dernier terme était une appellation générique embrassant plusieurs espèces. Comme les Lacédémoniens marchaient à l'ennemi au son de la flûte, c'était naturellement la flûte qui accompagnait les chants de Tyrtée. Le rythme, ainsi qu'on le voit par les fragments, était l'anapeste, à l'allure énergique et vive. Dans l'un de ces fragments, les vers sont courts et forment ce qu'on appelle un *système*. L'autre (attribué aussi à Alcman, mais sans doute par erreur) se compose d'un seul vers beaucoup plus long. Des deux façons, le rythme est plein de vigueur et d'entrain. Quant au style, bien qu'il puisse paraître singulier de parler du style d'un morceau qui n'a que six vers et qui est moins un poème qu'un coup de clairon, ces six vers suffisent à en montrer la simplicité robuste et saine : le triple orgueil de la race, de la caste politique et des traditions militaires anime le patriotisme du poète, et ces sentiments s'expriment en quelques mots avec beaucoup de force et de précision :

> Allez, enfants de Sparte féconde en hommes, jeunesse citoyenne, couvrez votre gauche du bouclier, lancez le trait avec audace, et n'épargnez pas votre vie : car ce n'est pas l'usage à Sparte.

Chose remarquable, le dialecte n'est pas ici, comme on pouvait s'y attendre chez un poète habituellement élégiaque, un dialecte ionien semi-épique : c'est un dialecte dorien ; non pourtant que le poète se serve du parler quotidien de Lacédémone ; c'est un dialecte littéraire, par conséquent un peu artificiel ; mais le dorisme en est as-

Plut. *Lyc.* 22; Athénée XIV, p. 630 F (où l'on voit que le mot ἐμβατήρια avait pour synonyme ἐνόπλια μέλη).

sez prononcé pour que l'oreille et le cœur des combattants y reconnaissent l'accent national ; à défaut des intonations locales trop particulières, du moins l'*a* sonore du Péloponnèse y retentit à pleine bouche ; la grande patrie dorienne (sinon le petit canton spartiate) a gravé là son empreinte.

Dans les élégies, au contraire, l'ionien domine, à peine mélangé çà et là de quelques formes qui rappellent le terroir (par exemple des accusatifs à finale brève comme δημότας).

Les élégies de Tyrtée formaient deux groupes : un poème appelé *Eunomie* [1] et une série d'élégies réunies sous le titre général d'*Exhortations* [2].

L'*Eunomie*, comme son nom l'indique, était consacrée à l'éloge du bon ordre et de la loi, ébranlés à Sparte par les maux de la guerre. Les ravages des Messéniens avaient forcé Lacédémone à laisser en friche une partie de la Laconie ; de là des souffrances et des discordes. Quelques-uns, dit Aristote, voulaient un nouveau partage des terres [3]. C'est alors que Tyrtée entreprit de calmer les âmes. Il rappela l'antique histoire des Doriens, toujours protégés de Zeus et amenés par lui dans la vallée de Sparte :

C'est Zeus, fils de Kronos, époux d'Héré à la belle couronne, qui donna aux Héraclides cette ville où nous sommes, lorsqu'avec eux, jadis, ayant quitté la venteuse Erinée, nous vînmes dans la grande île de Pélops [4].

1. Εὐνομία. Cf. Aristote, *Polit.* V, 7 (p. 1307, a. 1, Bekker.) — Suidas l'appelle Πολιτεία.

2. Ὑποθῆκαι. Les Ὑποθῆκαι semblent avoir formé deux ou trois livres. Suidas dit que l'ensemble des œuvres de Tyrtée formait cinq livres. Si l'on en donne un à l'*Eunomie*, un ou deux aux *Chants de guerre*, il en reste deux ou trois pour les *Exhortations*.

3. Aristote, *loc. cit.* Cf. Pausanias, IV, 18, 1.

4. Fragm. 2 ; dans Strab. VIII. p. 362.

Il montrait ensuite les oracles réglant la cité, et le dieu de Delphes, Apollon, prenant soin d'instituer les lois sur lesquelles devait reposer la fortune de Sparte. Quelques fragments nous apportent un écho de cette partie du poème. L'oracle s'y faisait entendre : « l'Avarice, disait le dieu, perdra Lacédémone [1]. » Suivait le tableau de cette constitution décrétée par la sagesse même des dieux :

Après avoir entendu Phébus, ils rapportèrent de Delphes dans leur demeure les prophéties du dieu et ses infaillibles paroles : que le conseil appartienne aux rois divinement honorés, soucieux de maintenir l'aimable ville de Sparte, ainsi qu'aux anciens chargés d'ans; qu'ensuite les hommes du peuples, fidèles aux droites paroles de l'oracle, disent et fassent toujours ce qui est beau et juste ; qu'ils s'abstiennent de tout mauvais dessein contre la cité; la victoire alors et la puissance suivront la foule du peuple [2].

Après les dieux et les oracles, les rois et leurs hauts faits. Le poète parlait de la première guerre de Messénie, du roi Théopompe qui l'avait achevée, de la victoire glorieuse où elle avait abouti [3]. Deux ou trois autres fragments fort courts paraissent devoir être rapportés à ce poème, sans qu'on puisse dire au juste quelle place ils y tenaient. Au total, c'est une trentaine de vers qui nous en restent.

Dans ce petit nombre de vers, on peut encore saisir quelques-uns des traits essentiels du poème. D'abord, la noble inspiration du poète, qui, pour réconcilier les âmes, les arrache aux mesquines préoccupations du présent et les force de s'unir dans la vénération religieuse du passé : c'est Zeus, c'est Apollon qui ont fait

1. Fragm. 3 ; dans Diod. de Sic. VIII, 14, 5.
2. Fragm. 4 ; dans Diod. de Sic., *ibid.* Cf. Plut. *Lycurg.* 6.
3. Fragm. 5; dans Pausan., IV, 6, 2; Schol. de Platon, p. 448 (Bekker).

Sparte; des rois dignes de leur rôle l'ont conservée; il faut respecter l'œuvre des dieux et des ancêtres. — Ensuite l'air homérique du style. Le récit de ces choses antiques appelait naturellement les souvenirs de l'épopée. Nulle part peut-être, dans une élégie grecque, on ne trouverait plus d'expressions épiques que dans ces fragments. Et ce n'est pas seulement dans les trois ou quatre vers hexamètres qu'on peut croire fidèlement reproduits d'après l'oracle de Delphes; c'est aussi bien dans le reste du poème, où abondent les épithètes épiques : « le blond Phébus à l'arc d'argent », « l'aimable ville de Sparte », « les paroles infaillibles », etc.

Les *Exhortations* nous sont mieux connues, grâce à de longues citations de l'orateur Lycurgue et de Stobée, qui nous en ont conservé trois morceaux de trente à quarante vers chacun. Ici, peu ou point de mythes; nul récit, nul retour sur le passé; rien qu'un appel véhément à la vertu, avec des tableaux énergiques du sort réservé soit au brave, soit au lâche. C'est le contraste entre la bravoure et la lâcheté qui est le motif essentiel de ces morceaux et qui en détermine la composition. Les deux idées s'opposent l'une à l'autre et chacune à son tour est analysée en ses parties. Tout cela est d'un art très simple et qui exige peu d'invention proprement dite. — Le style aussi est d'une simplicité droite et franche, avec beaucoup de souvenirs homériques pourtant : certaines formules traditionnelles de l'épopée y sont fréquentes. En revanche, on y sent peu d'effort pour renouveler l'idée par l'expression; on y trouve peu de figures de mots, peu de cet éclat de style qui dans le lyrisme choral sera si vif. Les mêmes locutions se répètent avec naïveté et abandon. Trois vers en une page se terminent par ἐν προμάχοισι πεσών ou ἐν προμάχοισι πεσόντα. La phrase est ferme, sans élégance exquise; elle sent parfois l'improvisation. Mais ce qui relève tout, ce qui a gravé ces vers dans la

mémoire des lettrés et des hommes d'action, c'est la foi patriotique dont ils sont pleins : jamais la religion civique n'a parlé un langage plus fier, plus ardent, plus convaincu. C'est l'accent qui en fait la beauté beaucoup plus que le style. On y sent une âme guerrière, héroïquement croyante au devoir et à l'honneur. D'ailleurs, à la profondeur et au sérieux du sentiment, s'allie le don de voir les choses et de les peindre, le sens plastique, pour ainsi dire, qui anime les idées abstraites, qui les fait vivre, qui met sous nos yeux, dans la vérité vive, familière, parlante, de leur attitude, le brave et le lâche, le bon hoplite « bien campé sur ses jarrets, rivé au sol, mordant sa lèvre », et le misérable vaincu, dépouillé de tout, vagabond et mendiant.

Le premier morceau, cité par l'orateur Lycurgue [1], comprend trente-deux vers.

Il est beau pour un brave de mourir au premier rang en combattant pour sa patrie; mais quitter sa ville natale et ses champs féconds pour aller mendier çà et là, traînant après soi sa mère vénérée, son vieux père, ses enfants en bas âge, et la femme qu'on a épousée vierge, c'est le dernier degré de la misère.

Il faut combattre les uns près des autres, en se sentant les coudes (παρ' ἀλλήλοισι μένοντες). Il est honteux de voir les vieux tomber au premier rang tandis que les jeunes se sauvent. La mort même, laide pour le vieillard, a de la grâce dans « l'aimable jeunesse » ; trait charmant et bien grec. Un jeune guerrier, « admiré des hommes, aimé des femmes tant qu'il vit, reste beau encore quand il tombe au premier rang. » Suivent les deux vers cités plus haut sur l'attitude du bon hoplite. — Avons-nous là, comme le croit Bergk, une élégie entière? ou bien,

1. *Contre Léocrate*, 107 ; fragm. 10.

comme d'autres savants le prétendent, un groupe de morceaux indépendants, artificiellement rapprochés par Lycurgue? ou encore le début d'une élégie dont la citation de Stobée formerait la suite [1]? La seule chose à peu près certaine, quoi qu'en dise Bergk, c'est que les deux derniers vers, qu'on retrouve textuellement dans le fragment de Stobée, ont dû être introduits artificiellement dans celui-ci ; car, malgré la fréquence des répétitions dans l'élégie, à ce degré pourtant, elles auraient de quoi surprendre. Comme, d'autre part, Lycurgue a dû plutôt prendre sa citation dans une pièce que dans plusieurs, on est amené à croire que le fragment de Lycurgue et celui de Stobée appartiennent au même poème, que la citation de l'orateur était incomplète, et qu'il ne s'est nullement interdit de faire des coupures [2]. Nous aurions donc ici, en partie au moins, le début d'une des *Exhortations*, mais non pas l'élégie entière. Quoi qu'il en soit, il est curieux que la question puisse se poser : cela tient à ce que l'unité de composition, dans un poème formé de petits tableaux, de maximes et de conseils, est forcément assez lâche.

Le second fragment est un appel aux armes, terminé par un double portrait de l'hoplite et du soldat légèrement armé [3]. Le portrait de l'hoplite débute par les deux vers qui terminent la citation de Lycurgue, mais continués ici et enchassés de manière à faire corps avec l'ensemble :

Que chacun, bien campé sur ses deux jambes, les pieds rivés au sol, mordant sa lèvre, demeure immobile, les cuisses, les

1. Voir dans Bergk, *Poetæ lyr. Græci*, fr. 10 (fin), la note à ce sujet.

2. Il serait possible aussi que les deux vers en question eussent été introduits dans les manuscrits de Lycurgue par des copistes, et que le reste seul de la citation vint de l'orateur lui-même.

3. Fragm. 11, v. 21-28 ; dans Stobée, *Floril.*, L, 7.

jambes et les épaules bien couvertes par le ventre du large bouclier. Que dans sa droite se dresse une forte lance; que sur sa tête s'agite la terrible aigrette.

Pas de combat à distance pour l'hoplite :

Pied contre pied, bouclier contre bouclier, l'aigrette froissant l'aigrette et le casque heurtant le casque, que les poitrines se pressent, que les guerriers se choquent, du tranchant de l'épée et de la pointe de la lance.

Voici maintenant le soldat légèrement armé :

Pour vous, troupe agile, ici, là, vous glissant sous les grands boucliers, lancez la lourde pierre ou le court javelot, toujours aux côtés de l'hoplite.

Le troisième morceau enfin est le plus long, et celui qui a le plus l'air d'un poème complet [1]. Stobée, pourtant, qui nous l'a conservé, le donne en deux parties séparées, ce qui peut faire croire au moins à une lacune. Mais la plupart des éditeurs s'accordent pour rapprocher les deux extraits de Stobée, et le fait est que l'ensemble se tient bien. — Au début, le poète déclare que le courage est le premier de tous les mérites : sur ce sujet, douze vers d'une belle et facile venue, égayés de noms mythologiques pour personnifier les différentes sortes de mérite, la force, la vitesse, la beauté, la richesse, la puissance, l'éloquence. Puis le portrait du brave, avec quelques traits fort semblables à ceux que nous avons déjà vus. Arrive alors le tableau de sa gloire s'il succombe, et, s'il est victorieux, la description des honneurs qu'on lui rend. Enfin, pour finir, deux vers de conclusion : « Voilà la vertu guerrière ; que chacun s'efforce d'en toucher le sommet, et point de mollesse en face des combats. »

1. Fragm. 12; dans Stobée, *Floril.* LI, 1 et 5.

L'âme belliqueuse de Sparte revit dans ces élégies. La conception de la vie humaine qui s'y manifeste est très particulière et très étroite : c'est celle d'une cité qui est un camp. Dans ces conditions, la vie n'est ni variée ni brillante ; mais elle peut être héroïque et sublime. Les vers de Tyrtée sont un des plus énergiques encouragements au patriotisme que présente la littérature, et aussi l'un des plus simples, l'un de ceux qui, par la clarté de la forme et la vivacité de l'image, sont le plus assurés de trouver toujours et partout le chemin du cœur. On comprend que Sparte continuât de chanter ces nobles vers [1], qu'Athènes elle-même, au temps de Socrate et de Xénophon, les fît apprendre par cœur à la jeunesse [2], et que l'orateur Lycurgue, voulant évoquer l'idée la plus pure du courage, les ait cités.

L'élégie se plie à tous les sentiments et à tous les tons. Après Tyrtée, voici Mimnerme ; après le rude patriotisme de Sparte, le scepticisme voluptueux et mélancolique de l'Ionie [3].

Mimnerme était de Colophon [4]. Il vivait, selon Suidas, dans la 37e Olympiade (633-629), « un peu antérieur aux sept sages, ou, suivant quelques-uns, leur contemporain. » Solon, qui l'avait peut-être connu dans ses voyages, lui adressa des vers [5]. Mimnerme était probable-

1. Philochore, dans Athénée XIV, 630 F.

2. Platon, *Lois*, IX, 858, E. Xénophon (*Mémor*. I, 6, 14), sans nommer Tyrtée, semble faire allusion au même usage. Cf. Paul Girard, *l'Education Athénienne*, p. 148.

3. Sur Mimnerme : Marx, *de Mimnermo poeta elegiaco*, Cœsfeld, 1831.

4. C'est la tradition générale de l'antiquité. Suidas dit pourtant : Κολοφώνιος ἢ Σμυρναῖος ἢ Ἀστυπαλαιεύς. Ces deux dernières traditions proviennent sans doute de quelque vers de Mimnerme mal interprété : voir par exemple les fragm. 9 (Strabon, XIV, p. 634) et 13 (Pausanias, IX, 29, 4).

5. Solon, fragm. 20 (Diog. Laert. I, 60).

ment un peu plus âgé que lui [1]. Son père est appelé par Suidas Λιγυρτιάδης; mais le biographe ajoute que Mimnerme lui-même avait été surnommé Λιγυαστάδης [2], et c'est évidemment ce surnom qu'il faut rétablir dans le texte altéré des vers de Solon [3]; on ne saurait douter que Λιγυρτιάδης ne soit une simple variante de cette seconde forme, dont la désinence indique un nom patronymique. Le père de Mimnerme devait donc s'appeler Λιγυάστης.

Mimnerme est mentionné par les anciens non seulement comme poète élégiaque mais aussi comme joueur de flûte. Nous avons déjà vu que, suivant Hipponax, il avait exécuté sur la flûte le nome appelé Cradias. Si l'on se rappelle que Colophon avait donné à Sparte l'un des créateurs du nome aulédique, Polymnestos, on croira volontiers que Mimnerme devait tenir par quelque lien à l'école de ce maître. Mais, tandis que Polymnestos était un poète nomique, c'est-à-dire religieux, Mimnerme s'illustra par l'élégie proprement dite, c'est-à-dire par un genre de poésie tout personnel, et qu'il rendit plus personnel encore en lui faisant exprimer pour la première fois ce qu'il y a dans l'âme de plus intime, l'amour et la mélancolie. Mimnerme est le père de l'élégie amoureuse. Les élégiaques d'Alexandrie, qui ne chantent guère que la passion, le reconnaissent pour maître et l'invoquent. Ceux de Rome en font autant, et c'est ainsi encore que la postérité a l'habitude de le considérer : non sans raison, puisque ce fut là sa part originale et neuve dans le développement de l'élégie grecque.

Il avait pourtant traité d'autres sujets. Pausanias parle

1. Bergk croit que les vers de Solon n'ont pu être adressés qu'à un vieillard de plus de soixante ans. Cela ne paraît pas ressortir du texte.

2. Διὰ τὸ ἐμμελὲς καὶ λιγύ, dit Suidas.

3. Correction certaine due à Bergk.

d'un de ses poèmes consacré à la guerre de Smyrne contre Gygès et les Lydiens. Au début, il invoquait les Muses, et distinguait à ce propos entre les Muses anciennes, filles d'Ouranos, et les nouvelles, filles de Zeus[1]. C'est probablement à ce poème qu'appartenait un beau fragment où il décrit un chef de guerre lydien, d'après la tradition qu'il a recueillie, dit-il, de la bouche de ses pères[2]. On serait tenté d'y rattacher aussi d'autres morceaux où il parlait des origines de Smyrne et de Colophon[3]. Strabon, qui les cite, dit qu'il les tire de la *Nanno* de Mimnerne. On sait que Nanno était le nom d'une joueuse de flûte chère au poète. Le poème mentionné par Pausanias était-il compris dans les œuvres qui portaient ce nom ? Mais quel rapport entre le personnage de Nanno et les sujets ici traités ? D'autres morceaux pourtant, certainement tirés de cet ouvrage, ne semblent guère convenir davantage au titre[4]. On est amené à en conclure que le nom de Nanno s'appliquait à tout un recueil de poésies fort diverses, et que, s'il portait le nom de la joueuse de flûte, c'est qu'elle était célébrée soit dans la première pièce du recueil, soit dans plusieurs d'entre elles. Ces poèmes sur Colophon et sur Smyrne paraissent avoir eu un caractère mythique assez prononcé. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas là ce qui a fait sa gloire.

« Mimnerme, à qui de longues souffrances firent trouver la douce musique et les tendres soupirs du pentamètre, brûlait pour Nanno ». C'est ainsi que parlait de lui, quatre siècles plus tard, son compatriote Hermésianax[5].

1. Fragm. 13 (Pausan. IX, 29, 4).
2. Fragm. 14 (Stobée, *Floril.* VII, 12).
3. Fragm. 9 et 10 (Strabon, XIV, 634).
4. Par exemple le fragm. 12 (Athénée XI, p. 470, A) sur les deux chars du soleil.
5. Athénée, XIII, 597, F. Les vers qui suivent ceux-là sont altérés et peu intelligibles.

Que faut-il entendre par ces souffrances du poète ? Nanno rejeta-t-elle son amour ? Lui préféra-t-elle cet Hermobios et ce Phérèclès dont Hermésianax, dans le même passage, cite les noms d'une façon assez obscure ? Autant de problèmes insolubles. Sur une vingtaine de fragments qui nous restent de Mimnerme, pas un seul ne parle de Nanno[1]. Nanno était une joueuse de flûte[2] ; Mimnerme, suivant Hermésianax, l'aima et la chanta : c'est tout ce que nous en pouvons savoir. Encore l'autorité d'Hermésianax est-elle légère : car il parle aussi de l'amour d'Homère pour Pénélope et de celui d'Hésiode pour Ἠοίη. L'amour de Mimnerme pour Nanno serait-il par hasard de même sorte ? Quelques-uns inclinent à le croire[3]. C'est peut-être pousser trop loin le scepticisme ; le titre même donné au recueil des élégies de Mimnerme est une sorte de garantie. Quoi qu'il en soit, si cet amour, comme il est probable, s'est exprimé quelque part en vers passionnés, nous ne pouvons plus en juger. Ce n'est plus comme le poète d'une passion particulière que Mimnerme nous apparaît ; c'est comme le chantre de l'amour en général, du plaisir et de la jeunesse.

Quelle vie, quel bonheur sans la brillante Aphrodite ? Puissé-je mourir avant de perdre le souci de ces douces choses, secrètes amours, aimables présents, couche amoureuse, belles fleurs de la jeunesse, chères à l'homme et à la femme[4] ! Quand arrive la vieillesse douloureuse, qui confond la laideur et la beauté, l'homme est déchiré de cruels soucis ; les rayons du

1. Bergk attribue à Mimnerme, avec raison, les vers 1055-1058 du recueil de Théognis ; mais la restitution qu'il y propose du nom de Nanno est douteuse.

2. Τὴν Μιμνέρμου αὐλητρίδα Ναννώ. Athénée, *loc. cit.*

3. Flach, p. 176.

4. Le texte du troisième vers est douteux. Les mss. donnent : εἰ ἥβης ἄνθεα γίγνεται ἁρπαλέα — ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν. Ce εἰ est peu satisfaisant. On l'a corrigé de vingt manières dont aucune n'est tout à fait bonne. Je lis, avec Ahrens, οἷ' ἥβης.

soleil n'égaient plus son regard; les enfants le haïssent, les femmes le méprisent; tant les dieux ont fait la vieillesse misérable[1]!

Joie d'être jeune, horreur de vieillir, voilà la double idée qui inspire à Mimnerme ses accents les plus pénétrants. La moitié des vers qui nous restent de lui sont consacrés à cette antithèse. Mieux vaut mourir que vieillir, répète-t-il sans cesse. Tithon a reçu de Zeus une vieillesse immortelle : le malheureux ! c'est un mal immortel que les dieux lui ont donné [2]. « Puissé-je, dit-il ailleurs, sans maladie et sans chagrin, rencontrer à soixante ans la Parque et la mort [3]. »

En somme, ces vers sont tristes ; la crainte de l'avenir y tient autant de place que la joie du bonheur présent.

Pour nous, pareils aux feuilles que pousse la saison fleurie du printemps sous les rayons fécondants du soleil, pendant un instant fugitif nous jouissons de la fleur de notre jeunesse, condamnés par les dieux à ne connaître ni notre bien ni notre mal; et les noires destinées nous environnent, l'une amenant la faible vieillesse, l'autre la mort. Le fruit de la jeunesse est éphémère : il dure autant que la clarté du soleil. Une fois ce terme dépassé, alors la vie devient pire que la mort[4].

Et ailleurs :

Celui qui jadis était beau, quand l'heure est passée, fait pitié même à ses enfants et à ses amis[5].

1. Fragm. 1 (Stobée, *Floril.* LXIII, 16). Horace fait allusion au début de ce morceau (*Ep.* I, 6, 65) :

> Si, Mimnermus uti censet, sine amore jocisque
> Nil est jucundum, vivas in amore jocisque.

2. Κακὸν ἄφθιτον (Fragm. 4).
3. Fragm. 6. C'est à ce vers que répondit Solon en remplaçant « soixante ans » par « quatre-vingts ans ».
4. Fragm. 2 (Stobée, *Floril.* XCVIII, 13).
5. Fragm. 3 (Stobée, *Floril.* XCVI, 1).

L'épicurisme pratique n'était pas chez Mimnerme l'exubérance irréfléchie d'une nature sensuelle. Il y entrait de la réflexion, et partant de la tristesse. Il avait dit avant Horace : *Carpe diem..., vive memor quam sis ævi brevis* ; et il l'avait dit, sans doute, dans un sentiment analogue de mélancolie douce et résignée. On s'est demandé si cette mélancolie de Mimnerme ne venait pas des circonstances politiques où il avait vécu [1]. On a rappelé à ce propos les malheurs de Colophon, les guerres contre les Lydiens. Mais rien de tout cela ne paraît dans les vers que nous venons de rappeler. Il s'agit là seulement de la vieillesse, des maux inévitables de la destinée humaine. C'est en moraliste, non en politique, que Mimnerme s'exprime. S'il y a eu dans sa tristesse autre chose encore que ce sentiment de la brièveté des choses, nous n'en pouvons rien savoir. A quoi bon le supposer? Poète du plaisir, mais profondément intelligent, il a touché le fond de la sensation, et il a trouvé ce fond médiocre. C'est son originalité de l'avoir dit pour la première fois en des vers que la Grèce n'a plus oubliés.

Solon est le plus ancien des poètes vraiment attiques [2]. S'il est vrai que Tyrtée fût Athénien de naissance, sa poésie du moins était spartiate. Avec Solon, au contraire, c'est l'esprit même d'Athènes qui apparaît dans la littérature, et tout de suite avec ses traits essentiels : équilibre harmonieux de tout l'être, où l'âme et le corps vivent en bonne intelligence, où l'imagination vive, la finesse avisée et la ferme raison s'allient à une volonté forte; sens

1. Flach, p. 173-175.

2. Sur Solon, cf. Prinz, *De Solonis Plutarchei fontibus*, 1867; Begemann, *Quæstiones Soloneæ*, Gœttingen, 1875-1878; Leutsch, article dans le *Philologus* en 1872; Schubert, *de Crœso et Solone fabula*, Kœnigsberg, 1869 (programme) ; L. Cerrato, *Sui frammenti dei carmi Soloniani*, Turin, 1877.

droit et délicat de la vie, aimée dans ses grâces, allègrement subie dans ses tristesses, victorieusement défiée dans ses pièges et ses épreuves; largeur et souplesse de la pensée, à la fois pratique et spéculative; justesse naturelle, aisée, pondérée, hardie et prudente, qui pense bien et dit bien, sans effort comme sans mollesse. Athènes, disait un poète, est la Grèce de la Grèce [1]. Toutes les qualités des diverses races helléniques s'y rencontrent et s'y combinent. Xénophon remarquait que le dialecte attique était un mélange du dorien et de l'ionien [2] : le tempérament d'Athènes est comme son dialecte, un mélange de qualités opposées, un alliage rare et précieux qui a plus d'éclat et de douceur, plus de souplesse et plus de résistance que chacun de ceux dont il est formé. Solon est un pur Attique, un des plus nobles exemplaires de l'atticisme, mais en outre un Vieil-Attique, un Athénien de la première moitié du VI[e] siècle, encore étranger aux grandes agitations intellectuelles et morales du siècle suivant, soumis d'esprit et de cœur aux antiques leçons de la sagesse religieuse, sachant ce qu'il pense et ce qu'il croit, toujours sûr de pouvoir se réfugier, au sortir des luttes de la vie pratique, dans la citadelle sereine des idées. La vie de Solon et sa poésie se tiennent par des liens étroits. Celle-ci est sans cesse le reflet de celle-là, et toutes deux sont le produit de la même âme. Aussi, quoique la vie de Solon appartienne surtout à l'histoire politique, il n'est pas inutile d'en rappeler les principaux faits, et surtout le caractère général, pour mieux faire comprendre ses vers : l'homme d'état explique le poète.

1. Ἑλλάδος Ἑλλὰς Ἀθῆναι (dans l'épitaphe d'Euripide attribuée, à tort sans doute, à l'historien Thucydide). Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II, p. 592 (3[e] éd.).

2. Xénophon, ou plutôt l'auteur inconnu de l'opuscule intitulé : Ἀθηναίων πολιτεία (II, 8).

Solon, fils d'Exékestide, naquit vers 640 [1]. Il appartenait à l'une des plus illustres familles d'Athènes, celle des Codrides. Malgré sa noblesse, il se trouva d'abord presque pauvre, son père ayant, dit-on, compromis sa fortune par ses libéralités. Solon voulut redevenir riche et se mit, tout jeune encore, à faire du commerce. Il voyagea, refit sa fortune et rentra dans Athènes. Ces débuts montraient en lui un esprit libre de préjugés, actif, apte aux affaires. Il avait sans doute, au moment de son retour, une trentaine d'années. L'état où il retrouva sa patrie (vers 610) était lamentable : au dedans, des discordes profondes, une aristocratie à la fois tyrannique et impuissante, un peuple écrasé de dettes, des campagnes dépeuplées par l'émigration et la fuite, un état de malaise moral et religieux créé par le remords des violences parfois sacrilèges (comme le meurtre de Cylon) où les luttes civiles avaient conduit les partis ; au dehors, une faiblesse telle que l'île de Salamine, en vue du Pirée, était devenue la proie des Mégariens et qu'Athènes semblait renoncer définitivement à y rentrer jamais. Dans cet état de choses, Solon révéla tout de suite les admirables ressources de son génie. Il réchauffa d'abord, par ses vers, le patriotisme et la confiance : il unit les citoyens contre l'ennemi du dehors et reconquit Salamine. Il fit ensuite venir le Crétois Epiménide, sorte de prophète, véritable médecin des maladies morales, qui savait par quelles cérémonies expiatoires les dieux irrités se laissent fléchir. La paix religieuse était rétablie. Athènes put alors, en toute sécurité de conscience, prendre part à la guerre sacrée, où elle soutint la cause du temple de Delphes : c'était une manière encore de gagner la faveur du dieu. La place de

1. Pour l'ensemble de la vie de Solon, notre principale source est la biographie de Plutarque, malgré les légendes qui l'encombrent. La vie de Diogène Laërce (I, 45 et suiv.) a peu de valeur, en dehors des citations de Solon qu'elle contient.

Solon dans la cité grandissait de jour en jour. Etranger aux partis, sa sagesse et son honnêteté le faisaient respecter de tous. Les riches, dit Plutarque [1], le considéraient parce qu'il était riche, et les pauvres parce qu'il était honnête. Ajoutons que sa sagesse était souriante, amie des plaisirs raisonnables, toute illuminée de bonne grâce et de poésie; son honnêteté n'avait rien d'étroit ni de mesquin : ses voyages, l'expérience des affaires, la comparaison des différentes cités avaient singulièrement enrichi et élargi l'intelligence naturellement curieuse de celui qui plus tard, dans la vieillesse, écrivait ce beau vers : « Je vieillis en apprenant chaque jour quelque chose. » Par la supériorité de son esprit et par la grâce attrayante de son caractère, Solon avait toutes les qualités nécessaires à un arbitre. Ce fut le rôle que ses concitoyens lui donnèrent. En 594, ils le nommèrent archonte en le chargeant de régler la question des dettes. Solon prit l'ensemble des mesures que l'histoire désigne d'un seul mot par le nom de σεισάχθεια, « l'allégement du fardeau », et qui sont d'ailleurs mal connues [2]. Il est clair cependant qu'il mit dans ses réformes autant de décision que de prudence ; car la grosse question des dettes, incessamment agitée dans d'autres états, disparut alors d'Athènes pour toujours. Il y eut d'abord de la surprise et du mécontentement, à la fois parmi les riches et parmi les pauvres : preuve qu'il avait été modéré jusque dans ses hardiesses ; mais bientôt on lui rendit pleine justice; des cérémonies religieuses consacrèrent ses réformes, et de nouveaux pouvoirs lui furent donnés pour appliquer les grandes qualités dont il venait de

1. Plutarque, *Solon*, 14, 2.
2. Je signalerai particulièrement sur ce point l'excellent chapitre de M. Albert Martin, dans son étude sur *Les Cavaliers Athéniens* (p. 54-60), où les différentes solutions du problème sont très habilement discutées.

faire preuve à la réfection de toutes les lois, politiques et privées.

Politiquement aussi bien que socialement, Athènes traversait une période de crise. Les privilèges politiques des Eupatrides, la constitution de la cité, celle même de la famille et de la propriété ne répondaient plus aux nécessités du temps. L'art de Solon fut de faire une véritable révolution sans violences révolutionnaires. L'honneur en revient sans doute pour une part à la sagesse de ce peuple qui, ayant nommé un législateur comme on nommerait aujourd'hui une assemblée constituante, accepta ses décisions ; mais la gloire du législateur fut de comprendre ce qu'on attendait de lui, et, quels qu'aient été les malaises et les troubles subséquents, de fonder en somme un monument durable en certaines parties, bien orienté dans toutes. Nous n'avons pas à étudier ici la législation de Solon ; il suffit d'y relever ce caractère de bon sens, de mesure, de fermeté unie à la justice, de libéralisme aussi et de douceur, qui en fait une œuvre tout attique et qui est en même temps la marque propre de Solon. Plutarque fait remarquer à plusieurs reprises que les réformes de Solon furent avant tout une œuvre de persuasion et d'influence personnelle librement acceptée [1]. S'il employa la force, ce fut au service de la seule justice [2], et pour faire respecter des individus l'autorité que la confiance de tous lui avait conférée. Les lois de Solon, nées de la persuasion, sont avant tout raisonnables et pondérées. On racontait qu'après la promulgation de ses lois, acceptées d'une manière irrévocable pour dix ans, Solon quitta de nouveau sa patrie et passa plusieurs années à voyager. Il visita l'île de Cypre [3]. Il se rendit aussi probable-

1. *Solon*, 16, 2.

2. Fragm. 36, v. 14 : ὁμοῦ βίην τε καὶ δίκην συναρμόσας.

3. Hérodote, V, 113. Il avait adressé des vers à un petit roi de cette île appelé Philokypros. Cf. fragm. 19 (Plut., *Solon*, 26).

ment en Asie et en Egypte, mais de nombreuses légendes se formèrent à l'occasion de ces voyages. La plus connue est celle qui met Solon en rapport avec Crésus, le célèbre roi de Lydie [1]. Hérodote place expressément cette entrevue dans un des voyages qui suivirent immédiatement la promulgation des lois. Mais Crésus n'est monté sur le trône qu'en 560, très peu de temps avant la mort de Solon. Le récit de l'entrevue, d'ailleurs, a un caractère légendaire et poétique incontestable. On parle aussi d'un voyage de Solon en Egypte et d'entretiens qu'il eut à Saïs avec les prêtres [2]. Tous ces récits sont probablement du même ordre que celui de sa rencontre avec le sage scythe Anacharsis, raconté, suivant Plutarque [3], par un certain Pataïcos, qui disait avoir en lui l'âme d'Esope : on ne peut dire plus clairement que ce sont là fantaisies gracieuses et parfois profondes de poètes ou de philosophes. — Solon vécut assez pour voir les débuts de la tyrannie de Pisistrate, et même pour en parler dans ses derniers vers. Diogène Laërce suppose qu'il sortit alors d'Athènes ; mais Plutarque dit que le tyran lui témoigna des égards. Il mourut probablement vers 558, à l'âge de plus de quatre-vingts ans [4].

La poésie de Solon devait être l'écho fidèle de sa vie et le commentaire poétique, pour ainsi dire, de son œuvre. Nous n'en possédons plus que deux cent cinquante vers environ. Mais on peut suivre encore dans ces fragments (dont quelques-uns, par bonheur, sont assez étendus) toutes les phases de sa vie; on y reconnaît les principales

1. Hérodote, I, 29.
2. Platon, *Timée*, p. 20 et suiv. ; *Critias*, p. 108, D.
3. Plutarque, *Solon*, 6, 3.
4. Plut., *Sol.*, 32. Les cendres de Solon, suivant une légende rapportée par Aristote (dans Plut., *ibid.*), furent déposées à Salamine, probablement pour indiquer que l'île, grâce à Solon, était devenue partie intégrante de l'Attique.

directions de sa pensée; tantôt il exhorte le peuple, tantôt il se justifie; mémoires, causeries, harangues, il y a de tout cela dans ces vers, sans compter la libre fantaisie purement poétique; et, dans tous les genres, un parfait naturel, qui prend tous les tons, depuis la simplicité souriante jusqu'à la plus haute fierté, mais toujours avec aisance et bonne grâce.

Ces poésies de Solon appartenaient à des genres différents. Il y avait des élégies, des iambes et des chants proprement dits. De ceux-ci, nous ne possédons plus que quatre vers [1]; il est difficile d'en juger; cependant il est remarquable que ces quatre vers, d'un tour général et gnomique, pourraient aussi bien, n'était le mètre, appartenir à une élégie qu'à une ode. La même observation s'applique à ce qui nous reste des iambes. Bergk croit y voir une inspiration plus strictement personnelle que dans les élégies; mais celles-ci même traitaient souvent des sujets analogues et d'une manière toute semblable [2]. Il est, je crois, permis de dire que si, chez Archiloque, l'élégie semble prendre en général le caractère iambique, chez Solon, au contraire, c'est plutôt l'iambe qui prend un caractère élégiaque. Le ton des iambes est peut-être un peu plus vif, un peu plus familier, plus voisin de la prose; mais ce sont là des nuances fort légères. Il n'y a donc pas lieu de tant distinguer les poèmes de Solon les uns des autres d'après le mètre : c'est l'occasion surtout et le sujet qui importent.

L'un des plus anciens, selon toute apparence, est ce poème sur Salamine qui, au dire des historiens, produisit de si beaux effets [3]. Il comprenait cent vers, sur lesquels huit seulement nous restent; et cependant, grâce à Plu-

1. Fragm. 22 (Diog. L. I, 61).
2. Cf. par exemple le fragm. 5 (Plut., *Solon*, 18).
3. Le titre de l'ouvrage, selon Suidas, était Σαλαμίς.

tarque, nous pouvons encore nous représenter la scène[1]. Solon était arrivé sur l'agora en voyageur, la tête couverte d'un chapeau de feutre[2]. La foule accourut. Il prit place alors sur la pierre où se tenait d'habitude le héraut; puis il commença :

« Je suis le héraut qui viens de l'aimable Salamine; en guise de discours, voici des vers et des chants[3]. »

Peu à peu, la gaîté ingénieuse faisait place à l'éloquence. Il décrivait l'indifférence présente; il prévoyait l'abandon définitif de Salamine. Après le tableau, sans doute, de la honte future d'Athènes, il s'écriait :

Puissé-je alors, changeant de patrie, être citoyen de Pholégandros ou de Sikinos! Car cette parole volera de bouche en bouche : Celui-ci est un homme d'Athènes, un des déserteurs de Salamine[4].

L'élégie finissait par ce cri belliqueux :

En avant! à Salamine! Combattons pour l'île charmante, et chassons la honte loin d'ici.

1. Plutarque, *Solon*, 8.

2. Πιλίδιον περιθέμενος, dit Plutarque. Déjà Démosthène avait fait allusion à ce détail (*Ambassade*, § 255 : κἂν πιλίδιον λαβὼν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν περινοστῇς). Comme le πιλίδιον était aussi une coiffure de malade (cf. Platon, *Rép*. III, p. 406, D), on peut supposer que la légende de la folie simulée de Solon (rapportée par Plutarque et par Diogène Laërce) est venue de cette coïncidence. Mais peut-être Solon lui-même, par quelque plaisanterie analogue à celle de son déguisement en voyageur, y avait-il donné sujet.

3. Ou peut-être : « Des vers et des chants, voilà ma marchandise. » Le texte porte : Κόσμον ἐπέων ᾠδήν τ' ἀντ' ἀγορῆς θέμενος. On entend d'ordinaire ἀγορή au sens de δημηγορία, mais le héraut dont il est ici question semble être le crieur qui vend les marchandises dans l'ἀγορά.

4. Ἀττικὸς οὗτος ἀνὴρ τῶν Σαλαμιναφετῶν. Littéralement : « de ceux qui ont *lâché* Salamine ».

Ce poème, suivant Plutarque, était d'une élégance achevée [1]. Certains vers, sans doute, rappelaient Tyrtée, mais il y avait dans l'ensemble une vivacité légère et une variété de ton vraiment attiques.

Plusieurs élégies de Solon se rapportaient aux misères qui avaient précédé ses réformes. C'étaient des *Exhortations*, et c'est par ce titre que Suidas les désigne [2]. Un long morceau de ces *Exhortations* (quarante vers, peut-être une élégie entière) a été conservé par Démosthène, qui y trouvait une admirable peinture des maux causés dans les états par les mauvais citoyens [3]. On a signalé, non sans raison, quelque analogie d'inspiration entre cette pièce et l'*Eunomie* de Tyrtée. Mais il y a dans le poème de Solon une ampleur et une grâce qui ne devaient pas, autant que nous en pouvons juger aujourd'hui, se rencontrer à beaucoup près chez son prédécesseur. Le début présente une très belle image :

Notre patrie n'a rien à craindre ni de la volonté de Zeus ni des pensées des bienheureux Immortels. La déesse au grand cœur veille sur elle; la fille d'un père tout-puissant, Pallas Athéné, étend son bras sur la cité.

Les maux d'Athènes viennent non des dieux, mais des hommes. Les chefs du peuple, les nobles, sont dévorés par l'amour insatiable des richesses et ne reculent pas devant l'injustice pour les acquérir. Le mal gagne de proche en proche.

Voilà l'ulcère qui ronge désormais toute la ville sans qu'elle puisse échapper. Elle est tombée promptement dans la triste servitude; celle-ci réveille la discorde intestine et la guerre qui sommeillait; alors l'aimable jeunesse périt en foule [4].

1. Χαριέντως πάνυ πεποιημένον (*Sol.* 8, 3).
2. Ὑποθῆκαι δι' ἐλεγείων.
3. Fragm. 4 (*Ambassade*, § 255).
4. Vers 19-22.

Le poète parle avec une franchise implacable. On comprend le goût de Démosthène pour ce fier langage. Mais il n'y a dans cette franchise aucune violence, aucune amertume qu'on puisse soupçonner d'une arrière-pensée personnelle. C'est au nom de la vérité, du droit, du salut de la patrie, au nom de la justice divine aussi, que Solon s'exprime de la sorte. On sent de la tristesse dans ses reproches encore plus que de la colère. C'est un sage qui parle et non un homme de parti. La fin est d'une grande beauté, sévère et grave au fond, comme la voix même de la vérité, mais éclairée çà et là d'un discret rayon de poésie :

> Tels sont les enseignements que mon cœur m'ordonne de faire entendre aux Athéniens. Le mépris de la loi couvre de maux la cité. Quand la loi règne, elle remet partout l'ordre et l'harmonie, et elle enchaîne les méchants. Elle aplanit ce qui est rude, étouffe l'orgueil, éteint la violence [1], et sèche la calamité dans sa fleur naissante. Elle redresse les voies obliques, adoucit les œuvres de l'orgueil et réprime celles de la sédition. Elle maîtrise la fureur de la discorde douloureuse, et, par elle, tout devient, parmi les hommes, harmonieux et raisonnable [2].

Ces deux derniers mots [3] caractérisent à merveille la poésie même de Solon : harmonie et raison, c'est là son idéal, et il le réalise dans ses vers comme dans sa vie.

D'autres fragments se rapportent à son rôle de législateur. Il répond aux attaques dont il a été l'objet; il dit ce qu'il a fait et voulu faire. On y retrouve la même mesure et la même noblesse, revêtues de la même grâce poétique. Il a le sentiment le plus fier de son impartialité comme législateur, et c'est de quoi il se glorifie surtout. Il a

1. Je traduis par des *à peu près* les mots παύει κόρον, ὕβριν ἀμαυροῖ ; ce sont là des termes consacrés dans la théologie morale de la Grèce, et qui n'ont pas d'équivalent exact en français.

2. Vers 33-42.

3. Ἔστι δ' ὑπ' αὐτῆς — πάντα κατ' ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά.

donné au peuple le nécessaire et le suffisant, rien de plus; il a retranché aux puissants ce qu'ils avaient de trop :

J'ai couvert du bouclier les deux partis tour à tour, et n'ai laissé ni l'un ni l'autre vaincre injustement [1].

Mais

Quand on fait de grandes choses, il est difficile de plaire à tous [2].

Aussi a-t-il été critiqué. Les partisans du régime monarchique l'ont trouvé naïf de ne pas profiter du pouvoir illimité qu'on lui donnait pour se faire tyran :

Non vraiment, Solon n'est pas un homme prudent et avisé; les dieux lui donnaient la fortune; il l'a rejetée. Son filet était plein de poissons; dans son ébahissement, il a oublié de le tirer : le cœur lui a manqué; il a perdu la tête.

Mais écoutez la réponse éloquente et indignée :

Je voudrais, si j'avais pris le pouvoir et mis la main sur d'immenses richesses, si j'avais été, ne fût-ce qu'un jour, tyran d'Athènes, je voudrais que de ma peau écorchée on fît une outre et que ma race fût abolie [3].

Ce morceau admirable est en vers iambiques. On le sent à la vivacité plus familière du ton. En voici un autre, plus étendu, en vers iambiques également, et où la grandeur de la pensée suscite un langage digne de l'exprimer. Il s'agit là de cette abolition partielle des dettes que l'on appelle la *Seisachthie*. Les bornes hypothé-

1. Fragm. 7.
2. Fragm. 7.
3. Fragm. 33.

caires qui marquaient l'asservissement du sol ont disparu. Les émigrés sont rentrés. De là de grandes joies et de grandes colères. Solon, par une inspiration sublime, invoque en témoignage la Terre elle-même, l'auguste déesse [1] :

Elle m'en rendra un bon témoignage devant le siège de la Justice[2], la grande mère des dieux Olympiens, la Terre noire de laquelle j'ai naguère enlevé les bornes plantées de tous côtés, et qui, esclave auparavant, est maintenant libre. J'ai ramené dans Athènes, dans leur patrie fondée par les dieux, bien des Athéniens qui avaient été vendus, celui-ci illégalement, celui-là suivant la loi; les uns amenés par la nécessité à parler un vrai langage d'oracles [3], ne connaissant plus la langue attique, en hommes qui ont longtemps erré de tous côtés; les autres, subissant ici même une honteuse servitude, tremblants devant leurs maîtres, je les ai faits libres. Voilà ce que, par ma puissance, mettant ensemble la force et la justice, j'ai accompli, et comment j'ai tenu ce que j'avais promis. J'ai écrit des lois égales pour le misérable et pour l'honnête homme, réglant pour tous une justice bien droite. Un autre que moi, un homme méchant et cupide, s'il avait pris l'aiguillon, n'aurait pas maintenu le peuple [4]; car, si j'avais voulu

1. Fragm. 36, Bergk (Aristide Quintil. II, 536; Plut. *Solon*, 15). — Mais, depuis la dernière édition de Bergk, on a retrouvé un fragment sur papyrus des πολιτεῖαι d'Aristote qui permet de restituer le même passage plus exactement. Cf. Landwehr, *De papyro Berolinensi*, n° 163 (Berlin, Perthes, 1883); Blass, *Zu dem Papyrusfragment aus Aristoteles Politie der Athener* (Hermès, t. XVIII, 1883, p. 478). Cf. aussi Albert Martin (*Cavaliers athéniens*, p. 58), qui a traduit le morceau. Je reproduis en partie la traduction de M. A. Martin. En quelques passages, surtout à la fin, je lis le texte différemment.

2. Ἐν Δίκης θρόνῳ (conjecture de Bergk pour ἐν δίκῃ χρόνου).

3. C'est-à-dire un langage obscur.

4. Je lis ainsi la fin du morceau :

... Κέντρον δ' ἄλλος ὡς ἐγὼ λαϐών,
κακοφραδής τε καὶ φιλοκτήμων ἀνήρ,
οὐκ ἂν κατέσχε δῆμον· εἰ γὰρ ἤθελον
ἃ τοῖς ἐναντίοισιν ἥνδανεν τότε
αὖτις δ' ἐνηᾶ συνετάροισιν δρᾶσαι βίᾳ,
πολλῶν ἂν ἀνδρῶν ἥδ' ἐχηρώθη πόλις.

Suivent deux vers très altérés.

faire ce que demandaient alors mes adversaires ou au contraire imposer par force ce qui était agréable à mes amis, la ville aurait été privée de bien des hommes.

Solon, qui ne voulait pas de la tyrannie pour lui-même, ne voulait pas non plus qu'elle fût exercée par d'autres. Il prévit Pisistrate et dévoila les projets du futur tyran. On sait que ses prophéties (dont il nous reste quelques traces [1]) furent inutiles. On les traita de folles et de chimériques [2]. Solon put les rappeler plus tard à ses concitoyens en leur reprochant leur sottise. Il leur disait spirituellement :

Chacun de vous pris à part est malin comme un renard ; tous ensemble, vous n'êtes que des étourdis; vous écoutez les belles paroles d'un homme à la langue rusée, et vous n'avez pas d'yeux pour ses actes [3].

Cette belle unité de la vie politique de Solon a ses racines dans une philosophie morale très humaine et très sage qu'il nous a lui-même expliquée. Solon considère la vie comme soumise au gouvernement d'une divinité juste. Il aime tous les biens de ce monde, la richesse, la santé, le plaisir : nulle trace de sévérité ascétique dans sa pensée. Mais il faut que la justice serve de fondement à tous ces biens, et que la modération en règle l'usage. Quand la justice est absente, la peine ne saurait manquer : elle arrive tôt ou tard. Quand la modération fait défaut, l'excès amène l'orgueil, qui excite la colère des dieux. C'est la vieille morale grecque : rien de trop, μηδὲν ἄγαν ; l'homme doit rester à sa place, content de son sort, résigné aux misères inévitables ; s'il veut usurper sur la part des dieux, ceux-ci l'en punissent. Ces idées sont

1. Fragm. 10 (Diog. Laërce, I, 49).
2. Μανίην μὲν ἐμὴν (*ibid.*).
3. Fragm. 11 (Diog. Laërce, I, 51).

déjà dans l'épopée; elles se retrouveront chez Pindare et chez Hérodote; Solon en est pénétré; il les exprime avec force et avec grâce, selon son usage.

Ceux des poèmes de Solon qu'on peut appeler par excellence des poèmes moraux nous sont connus par d'assez nombreux fragments, et surtout par un morceau de soixante-seize vers qui formait probablement une élégie complète : il nous a été conservé par Stobée [1].

Le poème commence par une invocation aux Muses. Solon leur demande le bonheur, la gloire et la richesse, mais accompagnés de la justice. Sinon, la calamité fatale, la misère envoyée par les dieux (ἄτη) ne tarde pas à survenir :

> Elle commence petitement, comme le feu ; d'abord ce n'est rien ; à la fin c'est un grand mal. Les œuvres de la violence ne sauraient durer. Zeus voit le terme de toutes choses. Comme la brise printanière, tout d'un coup, dissipe les nuages, et, après avoir ébranlé les flots de la mer inféconde, ravageant les riches campagnes de la terre nourricière, remonte soudain vers la haute demeure des dieux, vers le ciel escarpé, et rend aux regards de l'homme la splendeur éthérée: — alors la force du soleil répand sur la terre grasse ses beaux rayons éclatants, et toutes les nuées ont disparu; — ainsi se manifeste la vengeance de Zeus [2]...

Elle n'a pas les vaines impatiences de l'homme éphémère : si elle n'atteint pas le coupable en personne, elle le frappe dans ses enfants; mais toujours elle arrive (ἤλυθε πάντως αὖθις [3]). — Le poète trace alors un large tableau des multiples occupations par où l'humanité cherche à atteindre la richesse [4].

1. Fragm. 13 (Stobée, *Floril.* IX, 25). Cette élégie faisait partie des Ὑποθῆκαι εἰς ἑαυτόν.
2. Vers 14-25.
3. Vers 31.
4. Vers 33-62.

Mais la destinée apporte aux hommes le mal et le bien tour à tour, et les dons des Immortels sont inévitables... Les dieux nous donnent des gains, mais de ceux-ci sort la calamité, et quand Zeus l'envoie comme une peine, elle frappe tantôt l'un, tantôt l'autre [1].

Cette grande élégie est d'une inspiration religieuse et grave. D'autres, dont il nous reste seulement quelques vers, chantaient le plaisir sous toutes les formes, et parfois avec une liberté de langage plus antique que moderne. Il ne faudrait pas croire que toutes ces pièces appartiennent à la jeunesse de Solon : c'est dans sa vieillesse, selon Plutarque [2], qu'il avait écrit les vers suivants :

J'aime maintenant les travaux d'Aphrodite, et ceux de Dionysos, et ceux des Muses, sources de délices pour les hommes [3].

D'autres vers seraient moins faciles à citer en français.

On peut ranger dans le même groupe de poésies morales un certain nombre d'élégies adressées, semble-t-il, à divers personnages : l'Athénien Critias, le tyran de Soles Philokypros; mais il ne ne nous en reste que des débris insignifiants. Ailleurs, il s'adressait à Mimnerme [4], et il blâmait doucement le vieux maître de l'élégie d'avoir voulu mourir à soixante ans ; il le pressait de corriger son vers et de dire : « Puisse la Parque de la mort m'atteindre à quatre-vingts ans ! » Toujours la même philosophie mesurée et raisonnable, ennemie du désespoir comme de l'injustice, et fidèlement attachée aux idées tempérées.

Les traductions qui précèdent ont pu donner une idée

1. Vers 63-76.
2. Plutarque, *Eroticos*, c. 5.
3. Fragm. 26.
4. Fragm. 20.

des opinions de Solon et de ses sentiments. Pour apprécier son style, il faudrait lire ces passages en grec. On y verrait la noblesse aisée du langage, le mélange harmonieux des locutions homériques et des mots ordinaires, la précision de la pensée et la grâce des images, la souplesse de la phrase. En ce qui est pourtant des images et de l'allure générale de la phrase, une traduction même peut en laisser voir quelque chose. On a remarqué plus haut toutes ces belles comparaisons qui naissent d'elles-mêmes en abondance, qui se déroulent en tableaux ou se renferment en quelques mots seulement : celle de la vengeance divine qui n'est d'abord qu'une étincelle avant de devenir un incendie, celle de la splendeur printanière reparaissant après l'orage. Ailleurs encore, parlant de la misère répandue dans la cité, il la montre envahissant le domicile de chacun : «... Et les portes de la cour, dit-il, ne peuvent plus l'arrêter [1]. » Solon a le don poétique par excellence, le don de l'image. Il a aussi celui de la phrase bien rythmée, habile à traduire, par la diversité de son allure, toutes les nuances du sentiment; tantôt brève, impérieuse; tantôt sinueuse et largement épandue; tantôt coulant à petits flots pressés, pour ainsi dire, mais d'un mouvement unique et puissant [2].

Par tous ces traits, Solon est un plus grand écrivain que ne l'avaient été, semble-t il, les élégiaques antérieurs, sauf peut-être Mimnerme. Avec une conception de la vie plus large et plus profonde, il dispose d'une forme littéraire exactement appropriée à sa pensée. L'admiration des anciens ne s'y était pas trompée. On faisait de lui un des Sept Sages, c'est-à-dire l'un des maîtres par excel-

1. Fragm. 4, v. 28.
2. Précision et brièveté, fragm. 4, v. 35 et suiv.; phrase large et facile, fragm. 13, v. 17 et suiv. ; etc. — Le dialecte de Solon est un ionien littéraire tempéré de quelques formes attiques.

lence de la vie morale et de la vie pratique. Aucun ne pouvait personnifier plus justement que lui l'équilibre de l'âme, la mesure hellénique et attique, l'alliance du bien faire et du bien dire dans la sérénité d'une nature douée à la fois de grâce et de raison.

Théognis de Mégare est tout différent [1]. L'élégie grecque est vraiment une source inépuisable de contrastes. Tandis que la poésie de Solon est harmonieuse et sereine, celle de Théognis est âpre et passionnée. Tous deux ont vécu au milieu de discordes civiles prolongées; mais l'un, par la hauteur bienveillante de sa pensée, s'élève au-dessus d'elles comme un arbitre; l'autre se mêle à la lutte, y donne et y reçoit des blessures, ressent des haines vigoureuses, et, jusque dans sa modération, semble moins un sage naturellement éloigné des excès qu'un violent qui se contient.

Les anciens nous apprennent fort peu de chose sur la vie de Théognis. Une date dans Suidas et dans Eusèbe, une allusion à sa patrie çà et là, c'est à peu près tout ce qu'ils nous en disent. Les vers de Théognis sont la principale source où nous devons puiser pour compléter et pour éclaircir ces informations. Mais ces vers nous sont arrivés dans un tel état qu'il est indispensable, avant de s'en servir comme d'un document historique ou littéraire, d'examiner rapidement les problèmes d'authenticité que soulève la constitution du recueil actuel.

Nous possédons, sous le nom de Théognis, un recueil de vers dont l'étendue varie selon les manuscrits. La plupart des manuscrits en contiennent un peu plus de douze

1. Sur Théognis, cf. C. Müller, *De scriptis Theognideis*, Iéna, 1877 (progr.); Bernhardt, *Theognis quid de rebus divinis et ethicis senserit*, Breslau, 1875 (progr.); et surtout Welcker, *Prolégomènes* de son édition. Cf. aussi Hiller, dans les *Philos. Jahrb.* de 1881, p. 456 et suiv.

cents. Un seul, le plus ancien et le meilleur, en contient près de quatorze cents. La différence provient de ce qu'on y trouve, après les douze cents vers des autres manuscrits, environ cent cinquante vers supplémentaires sur des sujets érotiques : ceux-ci sont donnés comme formant un second livre ; le premier, beaucoup plus long, comprend tout le reste. Il suffit de jeter les yeux sur l'une ou l'autre des deux rédactions de ce recueil pour reconnaître tout de suite deux faits évidents. Le premier, c'est que nous n'avons plus les élégies mêmes de Théognis dans leur intégrité, mais seulement une suite de fragments, un amas de vers élégiaques, pour ainsi dire, mis sans ordre les uns à côté des autres. Le second, c'est que tous les vers du recueil ne sont pas de Théognis.

Si l'on s'en rapportait uniquement à la notice très confuse de Suidas, on pourrait croire que Théognis n'avait écrit que des maximes détachées. Suidas parle en effet de « Sentences élégiaques formant deux mille vers » et d'une « Gnomologie élégiaque » (ce qui est la même chose) adressée à Kyrnos. Il mentionne aussi « d'autres Exhortations morales ». On pourrait, d'après ces textes, s'imaginer Théognis comme une sorte de Pibrac grec, auteur de quatrains ou de distiques moraux plutôt que d'élégies proprement dites. Rien n'empêcherait alors de voir dans nos recueils actuels la reproduction fidèle d'une partie au moins de l'œuvre de Théognis. Mais il est facile de démontrer que la vérité est fort différente. Un texte attique, cité par Stobée [1] comme étant de Xénophon, nous apprend que les vers 183-190 du recueil actuel appartenaient à la « première élégie » de Théognis, et il est facile de voir que les vers 19-26 appartenaient à un prologue. Nous savons en outre par Platon [2] que, dans le

1. *Floril.* LXXXVIII, 14.
2. *Ménon*, p. 95, E.

texte primitif, les vers 33 et 945 de notre recueil se suivaient à peu d'intervalle. Nous n'avons donc plus sous les yeux la disposition primitive des vers du poète. Théognis avait composé, très certainement, des élégies analogues pour la forme à celles de Solon et des autres poètes élégiaques, des élégies destinées à être chantées avec un accompagnement de flûte [1]. Mais on en fit de bonne heure des extraits; on en tira des chrestomathies, suivant un usage qui nous est attesté par Platon lui-même pour la période attique [2]. On lisait ces chrestomathies dans les écoles et les enfants les apprenaient par cœur [3]. L'abrégé, comme il était naturel, effaça le souvenir de l'ouvrage original. Il est fort probable que cette disparition se produisit d'assez bonne heure. Quoi qu'il en soit, nous n'avons plus aujourd'hui qu'un recueil de « morceaux choisis » où tout est brouillé et confondu. L'ordre adopté n'est même pas un ordre didactique. On découvre bien parfois un lien logique entre plusieurs morceaux consécutifs, mais le fil se brise presque aussitôt, comme si notre recueil avait été formé par l'amalgame de plusieurs recueils antérieurs dont il aurait emprunté les morceaux un peu au hasard.

Il est aussi arrivé que des vers étrangers à Théognis s'y sont glissés. C'était inévitable. La destination scolaire et pratique de l'ouvrage appelait les rapprochements, les comparaisons. Le nom de Théognis devint comme le titre d'une anthologie gnomique et élégiaque. Quelques-uns de ces vers étrangers à Théognis sont encore aujourd'hui faciles à reconnaître; mais d'autres certaine-

1. Voir à ce sujet le morceau adressé à Kyrnos, v. 237-254, morceau qui lui-même appartient clairement à une véritable élégie.

2. *Lois*, VII, p. 811, A.

3. Eschine, *Contre Clésiph.*, 73 (p. 525 Reiske) : διὰ τοῦτο γὰρ οἶμαι ἡμᾶς παῖδας ὄντας τὰς τῶν ποιητῶν γνώμας ἐκμανθάνειν ἵν' ἄνδρες ὄντες αὐταῖς χρώμεθα.

ment nous échappent. Voici en résumé ce que nous savons de plus sûr à ce sujet.

Il faut d'abord mettre à part un grand nombre de morceaux qui portent, pour ainsi dire, la signature de Théognis. Ce sont tous ceux dans lesquels on lit le nom de Kyrnos ou, ce qui revient au même, le nom patronymique Polypaïdès (fils de Polypaos), qui désigne évidemment Kyrnos [1]. Le poète lui-même, s'adressant à son ami Kyrnos, lui dit quelque part [2] :

O Kyrnos, j'imprime mon cachet sur ces vers, fruits de mon art : si quelqu'un me les vole, on le saura, et personne ne pourra changer le meilleur contre le moins bon ; mais chacun dira : voici des vers de Théognis le Mégarien.

Le nombre des vers qui sont ainsi mis à l'abri de tout soupçon s'élève à près de trois cents, c'est-à-dire environ au quart du recueil entier.

A côté de ces vers qui sont certainement de Théognis, on peut encore mettre à part une cinquantaine d'autres vers qui ne sont certainement pas de lui et dont on connaît les auteurs véritables : ce sont huit vers de Tyrtée [3], une dizaine de Mimnerme [4], une trentaine de Solon [5].

Pour tout le reste, il y a doute. Pourtant, si l'on considère que, même dans les élégies à Kyrnos, le nombre des morceaux faciles à détacher, et où le nom de Kyrnos ne se trouvait pas, était certainement plus considérable que celui des morceaux où ce nom se rencontrait ; si l'on réfléchit en outre que les élégies à Kyrnos n'étaient qu'une partie de l'œuvre de Théognis, et que cependant près du

1. Welcker en doutait (p. C des *Prolégomènes* de son édition) : mais cela ressort avec évidence, selon moi, des vers 19-25, 53-57, 183-191.
2. V. 19-23.
3. V. 935-938 et 1003-1006.
4. V. 793-796 et 1017-1022.
5. V. 227-232, 315-318, 585-590, 719-728, 1253-1254.

quart des vers de notre recueil gardent le nom de cet ami du poète, il n'est nullement téméraire d'en conclure que les trois autres quarts sont en grande majorité authentiques, et que le nombre des vers intrus est relativement peu considérable.

Peut-on aller plus loin ? N'y a-t-il pas encore quelques passages où se trahit une main étrangère, et ne peut-on déterminer avec plus de précision les limites exactes où il faut chercher le vrai Théognis ?

Il y a encore quinze ou vingt vers que des éditeurs ont cru pouvoir attribuer à Archiloque[1], à Thalétas[2], à Chilon[3], à Phocylide[4], à d'autres encore. Ce ne sont là que des conjectures. Deux vers semblent être d'un poète eubéen inconnu[5]; six autres d'un poète crétois[6]. C'est donc, au total, une trentaine de vers encore à suspecter; mettons-en quarante : tout cela a peu d'importance.

Ce qui en a davantage, c'est de savoir s'il faut attribuer à Théognis les morceaux où paraît le nom d'un certain Simonide et les vers érotiques qui terminent le recueil.

Le nom de Simonide[7] figure dans trois morceaux dont un, le dernier, est court et peu important; mais dont les deux autres sont parmi les plus étendus et les plus intéressants de tout le recueil. Il est évident que tous les trois sont du même auteur. Or un vers du premier de ces morceaux est cité par Aristote avec une légère variante comme étant d'Événos de Paros[8]. D'où cette conclusion

1. V. 533-534.
2. V. 503-508.
3. V. 879-884.
4. V. 115-116.
5. V. 1209-1210.
6. V. 1211-1216.
7. V. 469, 667 et 1349.
8. Πᾶν γὰρ ἀναγκαῖον πρᾶγμ' ἀνιαρὸν ἔφυ (Aristote, *Métaph.* IV, 5 ; p. 1015, a). C'est le vers 472 de Théognis, sauf que les mots πρᾶγμ' ἀνιαρόν sont remplacés par χρῆμ' ἀνιηρόν. Ce genre de variantes est sans importance, d'autant plus qu'Aristote cite de mémoire.

tirée par plusieurs savants [1], que les trois morceaux sont d'Événos et non de Théognis. Mais quel Événos? Eratosthène distinguait, paraît-il [2], deux Événos de Paros, tous deux poètes élégiaques, l'un plus ancien, dont il ne serait rien resté, et l'autre plus récent, le seul dont les vers se fussent conservés. Celui-ci, souvent mentionné par Platon, vivait à la fin du v[e] siècle. Les vers à Simonide, selon Bergk, seraient du premier Événos. Par malheur, ce premier Événos, dont il ne restait rien au temps d'Eratosthène, et que ni Platon ni Aristote n'ont jamais pris soin de distinguer de son homonyme, est un personnage dont l'existence même est plus que douteuse : on sait avec quelle facilité les chronographes alexandrins dédoublaient les personnages historiques pour concilier tant bien que mal des traditions contradictoires. Il faut donc revenir au seul Événos dont l'existence soit certaine, à celui dont parle Platon. Mais il est bien étonnant, selon la remarque de Bergk lui-même, que l'arrangeur à qui nous devons le recueil de Théognis, et qui ne cite rien des autres élégiaques du v[e] siècle, ait fait une si notable exception pour Événos. Ajoutons, ce que Bergk n'avait garde de dire, que le second de ces trois morceaux ressemble étrangement, par le fond et par la forme, à du Théognis. Il n'y a qu'une manière, fort simple, d'échapper à ces difficultés : c'est de croire qu'Événos avait emprunté lui-même à Théognis cette sorte de vers proverbe (sauf la très légère modification peut-être qu'on trouve dans Aristote), qu'il l'avait remis en circulation, qu'Aristote l'a cité d'après Événos sans se rappeler où celui-ci l'avait pris, et que les trois morceaux adressés à Simonide sont réellement de Théognis. Inutile d'ailleurs de se demander quel peut être ce Simonide : nous n'en savons absolument rien.

1. Hartung, Bergk, Leutsch.
2. Cf. Harpocration, v. Εὔηνος.

On a contesté aussi l'authenticité des vers érotiques [1]. Mais les raisons invoquées ne sont pas décisives, ou du moins elles ne portent que sur une partie d'entre eux. L'absence de ces cent cinquante derniers vers dans tous les manuscrits sauf un seul prouve uniquement qu'il y avait plusieurs rédactions du recueil. On comprend que la nature des vers en question les ait fait exclure en général, et que la rédaction qui ne les comprenait pas ait été la plus répandue : elle répondait mieux à l'idée qu'on devait se faire d'un poète moral. Il ne faut d'ailleurs pas croire que les éloges des Platon [2] et des Isocrate [3] sur la noblesse des enseignements moraux de Théognis soit inconciliable avec l'existence d'un certain nombre d'élégies d'un caractère différent. Platon lui-même est parfois bien étrange, et Pindare, malgré la hauteur ordinaire de son inspiration, avait écrit des poèmes qui répondaient mal à l'idée qu'on se fait en général de sa gravité. Il en est de même de Solon. Ce qui est évident, c'est que ce genre de vers, à l'origine, n'a nullement pu former un second livre distinct, comme le manuscrit le ferait croire : ils devaient être répandus dans des élégies variées; le collectionneur mal inspiré qui les a ainsi recueillis et rapprochés les a par là même rendus plus choquants. Il y a d'ailleurs mêlé d'autres vers analogues qui n'appartenaient pas à Théognis. Quelques-uns sont de Solon [4]. D'autres, selon l'observation de Welcker [5], sont des parodies faites d'après certains vers célèbres du poète de Mégare, grossièrement détournés de leur sens primitif : ce sont là de bas amusements de lettrés trop ingénieux.

1. Voir surtout A. Couat, *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*, 5e année, p. 257 et suiv.
2. *Lois*, I, p. 630, A.
3. *Nicoclès*, 12.
4. V. 1253-1254.
5. P. LXXX et CII.

Mais il est probable que, dans cette partie du recueil comme dans le reste, la plupart des vers sont de Théognis. D'où viennent-ils, en effet, s'ils ne sont pas de lui, et pourquoi les a-t-on ainsi rattachés aux Sentences du poète de Mégare? On a proposé sur ce point toutes sortes d'hypothèses[1]; mais ce qu'on ne peut nier, c'est que beaucoup d'entre eux, à ne considérer que le style et la versification, aient tout à fait l'air d'être authentiques[2]. Il faut donc supposer que le faussaire (placé par les uns au IVe siècle avant Jésus-Christ, par les autres dans la période Byzantine!) avait merveilleusement réussi, dans un grand nombre de cas, à imiter la manière du poète auquel il voulait prêter ses propres inventions, et qu'en outre il avait eu la bizarre idée d'attacher cette sorte d'appendice au recueil le moins fait pour l'appeler. Il est plus simple d'admettre que Théognis, en morale comme à tous égards, était de son temps et de son pays, et que cet épilogue suspect présente à peu près la même proportion de vers authentiques que le reste du recueil. Ajoutons tout de suite, pour n'y plus revenir, que si le fond des choses y est ce qu'on sait, l'expression pourtant y reste plus mesurée et plus chaste qu'elle ne l'est parfois chez les poètes grecs dont la réputation est le moins suspecte.

Pour conclure sur toutes ces questions d'authenticité, on peut dire que la figure de Théognis, malgré les interpolations, apparaît en somme avec netteté dans ses principales lignes, et que si, sur tel ou tel vers en particulier, il est parfois difficile de se prononcer avec décision pour ou contre l'authenticité, dans l'ensemble, malgré tout, nous le connaissons assez bien. Cela est vrai non seulement de sa physionomie morale et littéraire, mais aussi de sa biographie même, à la condition d'exiger moins

1. Cf. A. Couat, p. 285.
2. Id., p. 286.

des dates et des faits précis que le caractère général des événements qu'il a traversés.

Suidas [1] et saint Jérôme [2] disent que Théognis vivait dans la 59e Olympiade (544-541). On sait que c'est le moment où Harpagos, le général de Cyrus, soumit la Lydie et l'Ionie. Or, dans deux passages du recueil de Théognis, il est question de la frayeur que les Mèdes causent à la Grèce [3]. Comme, dans le second de ces passages, on voit que le poète est un Mégarien, il n'est pas douteux qu'ils ne soient de Théognis. Est-ce à l'expédition d'Harpagos que ces vers faisaient allusion ? Les anciens évidemment l'ont cru ; c'est pour cela qu'ils l'ont fait vivre dans la 59e Olympiade; mais nous ne savons pas sur quels indices ils fondaient cette opinion. Quelques modernes veulent que ces vers se rapportent aux guerres médiques proprement dites [4]. Comme il est question d'un danger à venir et qui semble encore éloigné, on pourrait, dans cette hypothèse, les supposer écrits au moment des premières difficultés entre Darius et les Grecs, dans les dernières années du VIe siècle. Mais il est téméraire de rejeter, sur une simple hypothèse, ce qui paraît avoir été l'opinion des anciens, appuyée sans doute sur des documents aujourd'hui perdus : quoi qu'il en soit, Théognis a dû vivre vers le milieu et dans la seconde moitié du VIe siècle [5].

1. V. Θέογνις.
2. *Chron.*, Ol. 59, 1.
3. V. 764 et 775.
4. Welcker, p. XVI.
5. Il y a dans le recueil de Théognis une autre allusion historique, v. 891-894. Il s'agit là, selon la plupart des éditeurs, de la célèbre guerre de Lélante entre Chalcis et Erétrie, qu'on place vers la fin du VIIe siècle. Si l'allusion est exacte, il est certain que ces vers ne sont pas de Théognis. Mais le sens du passage est douteux. — Suidas dit en outre que Théognis avait composé une élégie εἰς τοὺς σωθέντας τῶν Συρακοσίων ἐν τῇ πολιορκίᾳ. De quel siège est-il question ?

Il était de Mégare, et lui-même, dans ses vers, avait pris soin de le marquer [1]. Un passage de Platon a fait croire qu'il s'agissait là de Mégare en Sicile [2]. Suidas l'a compris ainsi. Mais la phrase de Platon, prise à la lettre, dit simplement que Théognis y jouissait du droit de cité. C'est l'autre Mégare, celle de la Grèce propre, qui fut certainement sa vraie patrie [3]. On en aurait la preuve dans son propre témoignage si l'on pouvait démontrer rigoureusement que les vers 783-788 du recueil de Théognis sont bien de lui et non d'un autre ; car le poète y parle de la Sicile comme d'un pays où il a voyagé, mais qui n'est pas le sien.

L'histoire de Mégare au VIe siècle est mal connue dans ses détails, mais le caractère général en a été marqué très nettement par Aristote et par Plutarque [4]. Elle peut se résumer d'un mot : c'est une lutte sans cesse renaissante entre l'aristocratie et la plèbe ; lutte tantôt sourde, tantôt violente, où les deux partis sont tour à tour victorieux, avec de courtes trêves parfois quand l'un des deux est écrasé ou qu'un tyran s'élève, mais avec des réveils acharnés qui aboutissent à des exils et à des confiscations. Cet état de choses semble avoir duré deux siècles. Théognis a vécu au milieu de ces agitations. Il appartenait au parti des nobles, de ceux qui s'appelaient eux-mêmes les « bons », les « honnêtes gens », οἱ ἀγαθοί, par

Le plus probable est qu'il faut lire ἐν τῇ τῶν Συρακουσῶν πολιορκίᾳ, et que le Théognis ici mentionné est le poète tragique athénien qui vivait à la fin du Ve siècle : ce Théognis avait peut-être fait une élégie sur les Athéniens morts dans la guerre de Sicile, et Suidas, selon son habitude, aura brouillé deux biographies distinctes. Cf. Flach, p. 412.

1. V. 22-23.

2. Platon, *Lois* I, 630, A.

3. Welcker, p. XIV.

4. Aristote, *Polit.* IV, 15 (p. 1300, a, 17 Bekker) ; V, 3 (p. 1302, b, 30) ; V, 5 (p. 1304, b, 35, et p. 1305, a, 24) ; Plutarque, *Quæst. græc.*, 18. — Cf. dans les *Poëtes moralistes de la Grèce*, la notice de M. J. Girard sur Théognis.

opposition aux « méchants », κακοί, c'est-à-dire aux plébéiens. Sa vie a été longue : il parle de la vieillesse tantôt comme approchante [1] tantôt comme déjà venue [2]. Il a traversé par conséquent toutes sortes de vicissitudes. Il a été riche, puis ruiné. Il a vu son parti dominant, puis renversé. Il a connu des périodes d'accalmie, où les classes hostiles semblaient se rapprocher. Mais bientôt la lutte a repris. Il a dû s'exiler ; il a voyagé en Grèce et en Sicile, criant vengeance et appelant de ses vœux une nouvelle révolution. Cependant la fortune changea une fois de plus. L'aristocratie reprit l'avantage et Théognis rentra dans sa patrie. Il semble qu'il y vécut encore assez longtemps et qu'un certain nombre de ses poésies se rapportent à cette période de sa vie ; mais on ne peut être très précis à ce sujet. Parmi ces vicissitudes politiques, qui remplissent ses vers, on entrevoit aussi des souffrances d'un caractère plus personnel, un amour accueilli par la jeune fille à laquelle il s'adressait, mais rejeté par les parents, qui préfèrent un plébéien riche à un noble pauvre [3]. L'âme de Théognis subit fortement le contre-coup de cette existence agitée. Sa poésie est l'œuvre de sa vie entière et l'image fidèle de son âme.

Les *Elégies à Kyrnos* paraissent avoir été la partie la plus célèbre de son œuvre [4]. Kyrnos, fils de Polypaos [5],

1. V. 1132. Il n'y a aucune raison d'attribuer ces vers à Mimnerme, comme le fait Bergk, dubitativement d'ailleurs.

2. V. 1351.

3. V. 261-266. Cf. 257-260, où c'est la jeune fille qui parle. Le roman aurait bien fini, à en juger par les v. 1225-1226.

4. Le titre Γνωμολογία πρὸς Κύρνον, donné par Suidas, est douteux, bien que Plutarque dise aussi (*Manière de lire les poètes*, 2) : γνωμολογίαι Θεόγνιδος. C'est sous forme de *gnomologies* que les élégies de Théognis avaient de bonne heure fait leur chemin, mais on ne peut affirmer que ce fût le titre primitif.

5. Polypaos ou Polypas plutôt que Polypaïs (Ahrens, *De græc. ling. dial.*, II, 143). Le nom de Polypaos semble se rattacher à la même racine que le verbe πάομαι et avoir le même sens que l'adjectif πο-

est un jeune homme de famille noble, peut-être un jeune parent de Théognis. Le poète lui adresse, comme Hésiode à son frère Persès, des conseils d'une portée générale. Seulement, au lieu d'un poème continu en vers hexamètres, Théognis écrit, suivant l'usage de son temps, une suite d'élégies distinctes. L'inspiration générale est franchement didactique, comme chez Hésiode. Non seulement les fragments qui nous en restent le prouvent, mais le poète lui-même s'explique clairement à plusieurs reprises sur ses intentions. Il veut « exhorter » son ami [1]; il lui recommande d'écouter ses enseignements [2]; il se considère comme un maître tenu de communiquer aux autres la science qu'il a reçue des Muses [3]. Ce sont donc bien là, suivant le mot de Suidas, des poèmes *parénétiques*. Mais on se tromperait si l'on en concluait que ce sont des poèmes impersonnels et froids. Même quand Théognis enseigne, il écoute son tempérament presque autant que sa raison, et la passion intérieure tantôt éclate à l'improviste, tantôt se laisse deviner sous la sérénité apparente et voulue. En outre, cet enseignement comporte mainte digression. Quoique nous ne puissions plus savoir avec précision comment ces élégies morales étaient composées, il ressort des fragments qu'elles touchaient sans cesse à la réalité contemporaine et vivante, que l'écho des luttes politiques y retentissait, que le poète y parlait de lui-même, de ses soucis, de ses haines, de ses misères, et que c'étaient en somme de véritables élégies, c'est-à-dire, comme celles de Solon, des poésies très personnelles.

λυκτέανος. Ahrens l'explique par le mot πηός, en dorien παός (*cognatus* et *affinis*). Rappelons pour mémoire la théorie de Welcker qui voyait dans le mot Κύρνος, au lieu d'un nom propre, une appellation générale désignant un noble.

1. Ὑποθήσομαι, v. 27, 1049. Comp. le titre fréquent Ὑποθῆκαι.
2. Ταῦτα μαθών.... τῶν δ' ἐπέων μεμνημένος... (753-755).
3. V. 769-773.

Ces élégies à Kyrnos paraissent avoir été écrites durant un espace de temps assez long et dans la seconde partie de la vie de Théognis. Dès les plus anciennes, le poète est un homme, peut-être près de la vieillesse. Il parle à Kyrnos comme un père à son fils [1]. Il est déjà célèbre, car, dans des vers qui devaient appartenir à une sorte de prologue [2], il parle de sa réputation répandue sur toute la terre [3]. Entre les premières et les dernières, des changements de toutes sortes ont pris place : dans certains vers à Kyrnos, il crie vengeance à Zeus contre ses ennemis [4] ; dans d'autres, il lui prêche la résignation [5]. Ses sentiments eux-mêmes à l'égard de son ami ne sont plus tout à fait les mêmes à la fin qu'au début : dans une pièce qui devait servir de conclusion au recueil, une plainte se mêle au souvenir de tout ce que lui-même a fait pour Kyrnos [6].

Puisque Théognis était déjà célèbre, même hors de Mégare, quand il adressait ses vers à Kyrnos, il avait dû commencer de bonne heure à chanter. Il y a chance qu'un certain nombre de ses premiers vers se soient conservés dans nos manuscrits. C'est probablement aux poèmes de sa jeunesse, et non pas toujours à Mimnerme, qu'il faut rapporter la plupart de ceux où il est question de l'amour, du vin, de la musique et des banquets. Ces vers d'ailleurs sont peu nombreux, ce qui s'explique aisément par la tendance de plus en plus marquée à faire de Théognis un poète exclusivement moral. On trouve aussi dans le recueil actuel des vers qui renfer-

1. Οἶά τε παιδὶ πατήρ (1049-1050).
2. Comme le montre le futur ὑποθήσομαι, v. 27.
3. Πάντας δὲ κατ' ἀνθρώπους ὀνομαστοῦ (v. 23). Les mots πάντας κατ' ἀνθρώπους s'opposent à ἀστοῖσιν du vers suivant, ce qui prouve que sa réputation s'étendait au delà de Mégare.
4. V. 337-350.
5. V. 419-420.
6. V. 253-254. Cf. 655-656.

ment des noms propres autres que Kyrnos. Nous avons déjà parlé de ceux qui sont adressés à Simonide. D'autres le sont à Démoclès [1], à Onomacrite [2], à Cléaristos [3], à Timagoras [4], à Démonax [5] ; d'autres à une femme du nom d'Argyris [6]; d'autres encore à un personnage que le poète appelle « Scythe », sans qu'on puisse dire si c'est son nom ou celui de son pays [7]. Il est possible que quelques-uns de ces vers ne soient pas de Théognis, mais la plupart sans doute lui appartiennent bien réellement. On ne saurait d'ailleurs ni en fixer la date ni déterminer quels sont ces personnages à qui le poète s'adresse. Le nom d'Onomacrite, comme celui de Simonide, met l'imagination en mouvement; mais nous ne pouvons faire à ce sujet que des conjectures. Heureusement ces problèmes sont secondaires [8]. Prenons donc le recueil actuel dans son ensemble, et donnons-nous enfin le plaisir d'écouter le moraliste et le poète.

Les poètes élégiaques antérieurs à Théognis n'avaient exprimé leurs idées sur la vie humaine qu'incidemment et par circonstance; aucun n'a prétendu la régler méthodiquement, l'embrasser dans un corps de préceptes qui

1. V. 923.
2. V. 503.
3. V. 511-514.
4. V. 1059.
5. V. 1085. Le nom d'Eutrapélos, au v. 400, n'est que le résultat d'une conjecture de Bekker.
6. V. 1212.
7. V. 829. — Au vers 903 (ὅστις ἀνάλωσιν τηρεῖ κατὰ χρήματα θηρῶν), Bergk a conjecturé que le mot corrompu θηρῶν cachait peut-être le nom propre Θήρων, qui serait alors à ajouter aux autres. Mais cette conjecture est certainement fausse. Ce vers et les suivants font partie de l'élégie à Damoclès, et le mot nécessaire à cet endroit est un participe présent gouvernant ἀνάλωσιν. On peut conjecturer ῥυθμῶν, μετρῶν, νωμῶν, ou quelque mot en ce sens.
8. Un mot de Platon (*Ménon*, p. 95, D : Ἐν ποίοις ἔπεσιν; — Ἐν τοῖς ἐλεγείοις) prouve que Théognis avait écrit autre chose que des vers élégiaques. Aucune trace n'en est restée.

la gouvernât tout entière. C'est au contraire ce qu'a fait en partie Théognis. Par là, nous l'avons déjà dit, son œuvre rappelle celle d'Hésiode. Mais l'existence qu'Hésiode avait en vue dans son poème des *Travaux* était l'existence du paysan, de l'homme qui vit dans une condition modeste, au village ou dans une très petite ville. La vie dont s'occupe Théognis est celle d'un noble qui habite une cité aux traditions aristocratiques, mais troublée, en face d'une plèbe qui monte peu à peu et qui s'insurge. Toute sa morale se rattache à cette donnée, plus particulière à la fois et plus complexe que celle d'Hésiode. C'est ainsi que les moralistes, même quand ils visent surtout à être des législateurs, sont souvent encore par surcroît des témoins, sinon des historiens. De là, chez Théognis, deux sortes de préceptes : les uns d'une application plus générale, et qui, se rapportant aux dieux, à la famille, à la société, sont le fond même de sa morale ; les autres plus spécialement appropriés aux circonstances. Dans les uns comme dans les autres, on retrouve l'empreinte de sa nature propre, inquiète, âpre, raisonneuse, qui n'est modérée, pour ainsi dire, qu'à son corps défendant, et qui porte de l'humeur jusque dans la raison. Tout comme un autre, il prêche souvent la mesure, la pondération; il répète le μηδὲν ἄγαν [1] ; il a ses moments de sagesse ; mais il est à coup sûr bien plus lui-même et, en tout cas, plus original, quand, au lieu de s'obliger à redire après les autres ce que doit être la loi, il oublie sa gravité de législateur et découvre naïvement le fond d'amertume douloureuse qui est en lui. Car Théognis est un pessimiste. Ce qui constitue le pessimisme, ce n'est pas de souffrir et de se plaindre : c'est de croire que les choses sont mal comme elles sont. Le pessimisme, quelques racines qu'il puisse avoir dans des misères accidentelles, est

1. V. 401.

une doctrine. Or, chez Théognis, un jugement de son esprit apparaît sans cesse au fond des révoltes de sa sensibilité. Non qu'il soit pourtant ni impie ni découragé : il est trop Grec pour perdre entièrement courage, et trop soumis à la tradition pour nier les dieux ; mais il s'agite et se tourmente, et sa pensée se trouble. Tandis que Solon voit toujours, au-dessus des nuages accumulés, la divine splendeur du soleil de Zeus, Théognis, qui pourtant ne demande qu'à y croire, la cherche et ne la trouve pas. Il ne cesse pas de croire pour cela, mais il cesse de comprendre ; l'harmonie suprême des choses lui échappe, et il le dit comme il le pense, ou plutôt comme il le sent, avec une âpreté brusque et une sorte de gronderie passionnée.

Le fond de son enseignement à Kyrnos, c'est celui même qu'il a reçu de la tradition. Il ne veut pas innover, et ne se croit pas novateur le moins du monde :

> Ce que j'ai moi-même appris des honnêtes gens dans mon enfance, voilà, Kyrnos, la sagesse que je t'enseignerai [1].

Et, en effet, il lui prêche la vieille morale grecque, la piété envers les dieux, le respect des parents, la modération qui fuit l'orgueil et s'abstient de toute violence. La morale a dans chaque pays son langage traditionnel, son style proverbial et comme consacré qui fait une partie de sa force persuasive. Théognis s'attache à le reproduire :

> Pauvres hommes ignorants, nous n'avons que de vaines pensées : mais les dieux achèvent toutes choses selon leurs desseins [2].
>
> Rien n'est meilleur sur la terre, ô Kyrnos, qu'un père et une mère respectueux de la sainte justice [3].

1. V. 27-28.
2. V. 141-14 .
3. V. 131-132.

Nul homme, ô fils de Polypaos, ne trompe un hôte ou un suppliant à l'insu des immortels [1].

La violence orgueilleuse, ô Kyrnos, est le premier don de la divinité à l'homme qu'elle veut perdre [2].

Quand le bonheur suit les pas du méchant ou de l'insensé, l'orgueil enfante la violence [3].

On reconnaît là des pensées et même des expressions (ὕβρις, κόρος, ἄτη) qui sont fréquentes chez tous les vieux poètes grecs. La marque de Théognis n'y est pas particulièrement sensible. Mais voici où elle se montre : c'est quand, après tous ces beaux préceptes, après ces religieux conseils, brusquement la contradiction du réel et de l'idéal lui apparaît, et que le problème de la souffrance des justes se dresse devant son esprit. Il y a sur la terre des maux immérités. Il y a des justes qui tombent au dernier degré de la misère et des méchants qui triomphent. Comment expliquer cela ? Solon répondait que le bonheur du méchant est éphémère, que celui du juste est seul durable. Mais Théognis ne voit pas qu'il en soit toujours ainsi. Alors, avec une familiarité hardie et une âpre dialectique, il s'adresse à Zeus lui-même, et lui demande l'explication du mystère [4] :

O Zeus vénéré, tu me remplis d'étonnement. Quoi ! tu es le roi du monde, riche d'honneur et de puissance ; tu connais à merveille l'esprit et le cœur de chaque homme ; ton pouvoir, ô roi, est suprême. Comment donc alors, fils de Kronos, ta pensée consent-elle à mettre sur la même ligne les méchants et les bons, ceux dont l'âme se tourne vers la justice et ceux qui, obéissant à l'iniquité, se livrent à la violence ?..... Et cependant [5] la fortune de ceux-ci est stable; tandis que les

1. V. 143-144.
2. V. 151-152.
3. V. 153-154.
4. V. 373-385.
5. Je supprime les vers 381-382, qui interrompent la suite des idées.

bons, les amis de la justice, qui ont tenu haut leur cœur et fui le mal, la pauvreté, mère des souffrances, les atteint et les saisit !

Voilà la grande énigme de la théologie morale hardiment posée. C'est là, dans l'histoire de la pensée grecque, une date mémorable [1].

Si la vie renferme partout bien des maux, à Mégare en particulier, et pour un noble, elle est odieuse. Théognis est un aristocrate convaincu. La plèbe est à ses yeux une race inférieure, que la fortune même ne peut relever. La noblesse du sang est la source principale de la vertu. Le mal s'accroît par la faiblesse de certains nobles qui cèdent à l'argent :

Quand nous cherchons un bélier, un âne ou un cheval, ô Kyrnos, nous tenons à la race, et nous voulons des étalons illustres. Mais quand il s'agit d'un mariage, un homme de bonne souche épouse une vilaine, fille de vilain, si elle lui apporte beaucoup d'argent... La richesse confond les races. Après cela, ô Kyrnos, ne t'étonne plus si le peuple des Mégariens décline ; bons et mauvais, tout est pêle-mêle [2] !

L'argent règne et corrompt tout. Pour l'argent, les ennemis sont cruels ; pour lui, les amis sont perfides. Théognis ne voit pas les choses en beau. La trahison et la fourberie attendent l'honnête homme à chaque pas ; on peut distinguer la fausse monnaie de la bonne, mais le faux ami, comment le reconnaître [3] ? La fortune étant tout, l'homme qui est pauvre n'a plus ni naissance, ni vertu, ni beauté ; il est méprisé. Le poète ne tarit pas sur ce sujet de la pauvreté. Il parle là d'un mal qu'il a

1. Cf. v. 742-758 (mouvement tout semblable, plus révolté encore). Cf. aussi, avant ce morceau, des vers où il corrige la loi du monde, un peu comme Garo chez La Fontaine.

2. V. 183 et suiv.

3. V. 117 et suiv.

connu par expérience : les révolutions l'ont ruiné, et il a senti la douleur d'être sans défense contre les maux. Ce qu'il reproche à la pauvreté, ce n'est pas seulement la somme de souffrances physiques qu'elle apporte : de cela, il ferait bon marché ; mais c'est qu'elle brise la fierté de l'homme et le rend esclave. Il a exprimé souvent cette idée avec une vigueur admirable :

Plus que tout le reste, ô Kyrnos, la pauvreté brise l'honnête homme ; plus que la vieillesse chenue, plus que la fièvre. Pour la fuir, ne crains pas, ô Kyrnos, de te précipiter dans la mer profonde ou dans des gouffres abrupts[1]. L'homme vaincu par la pauvreté ne peut plus rien dire ni rien faire ; sa langue même est enchaînée..... Mieux vaut mourir, quand on est pauvre, que de laisser ronger sa vie par l'horrible misère [2].

Cette conception de la vie, chez cette âme passionnée, produit sans cesse la colère et la révolte. Il a soif de vengeance :

Quand un homme a souffert une grande injustice, il rapetisse ; quand il s'est vengé, il grandit de nouveau [3].

Flatte ton ennemi en paroles, et quand il est sous ta main, frappe-le, sans chercher de prétexte [4].

Frappe du talon la plèbe imbécile, pique-la de la pointe de l'aiguillon, mets-lui sur la tête un joug pesant : car tu ne trouveras nulle part, entre tous les hommes que regarde le soleil, un peuple aussi ami de la servitude [5].

Que le vaste ciel d'airain, terreur des humbles mortels, me tombe sur la tête et m'écrase, si je ne viens en aide à ceux qui m'aiment et si je n'apporte à mes ennemis la terreur et la souffrance [6].

1. Solon, en un cas pareil, avait fui la pauvreté en redevenant riche par le commerce.
2. V. 173 et suiv.
3. V. 361-363.
4. V. 364-365.
5. V. 846-849.
6. V. 869-872.

Puissé-je boire leur sang noir, et qu'un dieu favorable me vienne en aide pour accomplir ces choses selon mes vœux [1].

Ailleurs, sa haine et son mépris s'expriment ironiquement. Puisque la droiture ne sert de rien, il faut user de fourberie; il faut faire comme le poulpe, qui prend la couleur du rocher où il s'attache [2]. — Parfois, il semble près de désespérer :

Heureux, trois fois heureux celui qui, sans combats, descend dans la noire demeure d'Adès, avant d'avoir tremblé devant ses ennemis, avant d'avoir fléchi devant la nécessité [3], avant d'avoir éprouvé le cœur de ses amis [4].

Le mieux pour l'homme est de ne pas naître et de ne jamais voir les rayons du soleil; une fois né, c'est de passer sans retard les portes d'Adès, et de rester désormais couché sous un lourd monceau de terre [5].

Cri d'amer désespoir, que la Grèce avait entendu avant Théognis et qui retentit encore après lui, mais qui convient particulièrement à la douleur de son âme blessée.

Et cependant, ni la Grèce ni Théognis lui-même ne s'en sont tenus à cette parole comme au dernier mot de la sagesse. C'est là, chez une nature énergique, un cri de passion qui soulage le cœur, mais non une règle de la pensée. Ce poète haineux et désespéré sait aussi aimer, consoler, fortifier ceux qui souffrent. Il est capable de tendresse [6], d'esprit [7], de gaîté même. Il ne rejette pas le plaisir; le *cômos* ne lui fait pas peur, à la condition

1. V. 349-350.
2. V. 215 et suiv.; cf. t. I, p. 7.
3. Je lis : Πρίν γ' ἐχθροὺς πτῆξαι καὶ ὑποστῆναί περ ἀνάγκῃ. Le texte des mss. (ὑπερβῆναι) est altéré, mais toute correction est douteuse. Hartung dit que ces vers peuvent être de Mimnerme. Pourquoi ?
4. V. 1013-1016.
5. V. 425-428.
6. V. 100, 655-656.
7. V. 303.

qu'il n'ôte pas aux buveurs toute leur raison. Si les vers

ble,
nte
nt,
lité
aux
ers
es-

nps
erai
ière

tres
de

un
eur.
pis;

tyle
est
est
tyle
nts
gue

ttri-
ἐσλὸς
qu'on
se.

sans
;
et là
der-

Ce *Lexique* n'est point une œuvre d'érudition originale : il y a entre lui et le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* que dirige M. Saglio à peu près la distance qui sépare le grand dictionnaire de Forcellini de ceux de M. Sommer ou de M. Châtelain. C'est dire que nous avons eu surtout en vue, en le rédigeant, l'intérêt de l'enseignement secondaire, de ses maîtres, de ses candidats, de ses élèves les plus avancés. Nous avons voulu, en somme, leur offrir un supplément aux dictionnaires

sues sur les côtés et sur la partie postérieure de la semelle. Toutes venaient se rejoindre sur le cou de pied, où elles étaient maintenues par une *fibula* ronde ou en forme de cœur. Ce réseau de courroies entrelacées fait ressembler cette chaussure à un soulier dont l'empeigne serait découpée. La sandale était souvent complétée par une sorte de bas lacé depuis l'empeigne jusqu'au mollet. La partie supérieure en est alors généralement garnie d'étoffe et de cuir et ornée de têtes d'animaux ou d'emblèmes en métal repoussé. G. M.

Sandapila. Brancard sur lequel les *vespillones* (Voir ce mot) emportent à la fosse commune les corps des pauvres gens. P.

Sannio. Paillasse de théâtre et de

matière. A cause de cette propriété, on l'employait en grande quantité pour les sépultures : plus tard, par extension, on donna le nom de sarcophage à toute espèce de cercueil de pierre où l'on enfermait les corps qui n'avaient pas été incinérés (fig. 275). Les sarcophages

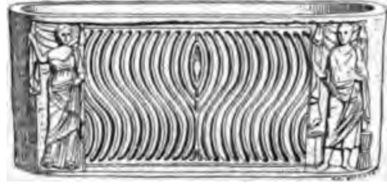


Fig. 275.

romains ont un grand intérêt archéologique par les sujets païens ou chrétiens

Puissé-je boire leur sang noir, et qu'un dieu favorable me vienne [redacted]

Ai
ment
de fc
la co
ble p

He
cend
vant
avant
Le
voir
tard
lourd

Cri c
Théc
vient
Et
s'en
la sa
de p
pens
cons
tend
le p

1.
2.
3.
des
Hart
4.
5.
6.
7.

qu'il n'ôte pas aux buveurs toute leur raison. Si les vers adressés à Simonide sont de lui, comme c'est probable, jamais poète n'a chanté avec plus de grâce l'ivresse décente d'un buveur homme d'esprit[1]. — Ce qui rappelle pourtant, ici encore, le misanthrope et le pessimiste, c'est la facilité avec laquelle l'idée de la mort s'associe chez lui aux peintures de la joie et de la jeunesse. Il parle volontiers de la mort, presque toujours avec une vigueur d'expression à la fois triviale et éloquente.

Je me joue dans la douceur de ma jeunesse; car longtemps ensuite sous la terre, quand j'aurai perdu la vie, je resterai couché comme une pierre sans voix, loin de l'aimable lumière du soleil; et alors, quoique bon, je ne verrai plus rien[2].

Jouis de ta jeunesse, ô mon âme! Bientôt vivront d'autres hommes, et moi, étant mort, je ne serai plus qu'un peu de terre noire[3].

Mon désir, ce n'est pas d'être couché après ma mort sur un lit royal; c'est pendant ma vie que je veux du bonheur. Quand on est mort, une natte, pour s'y coucher, vaut un tapis; qu'importe alors que le lit soit dur ou moelleux[4]?

On saisit dans ces passages l'une des qualités du style de Théognis, cette sorte de réalisme vigoureux qui est tout à fait original. Je ne parle pas de son dialecte qui est à peu près celui de tous les élégiaques[5]. Mais son style proprement dit est très personnel. Les purs ornements poétiques sont rares chez Théognis; le fond de sa langue

1. V. 469-496.

2. V. 567-570. Des éditeurs, bien entendu, n'ont pas manqué d'attribuer ces vers à Mimnerme. Pourtant le ὥστε λίθος ἄφθογγος et le ἐσλὸς ἐών sonnent bien comme du Théognis. Mais il est convenu qu'on donne à Mimnerme tous les vers où il est question de la jeunesse.

3. V. 877-878.

4. V. 1191-1194. Le texte du dernier vers est altéré. Je lis (sans être sûr de la vraie leçon) : Τί ξύλον εἰ σκληρὸν γίγνεται ἢ μαλακόν;

5. Sauf quelques mots doriens (λῇς, μῶσθαι) et peut-être çà et là des formes comme ἄμμιν et ἄμμε (pour ἡμῖν et ἡμᾶς); encore ces dernières sont-elles douteuses.

est simple, tout voisin du vocabulaire de la prose; il a moins de formules homériques que les élégiaques antérieurs; il y a dans son style très peu de cette imagination brillante et sereine qui n'est que le jeu d'une fantaisie d'artiste; mais on y trouve beaucoup de cette imagination forte que la passion met en branle, et qui se rencontre par exemple chez un grand orateur véhément, chez un Démosthène. Sa langue, essentiellement vraie, manifeste avec justesse et avec force tous les mouvements de la pensée. Elle est brève, nette, exacte, quand il s'agit de formuler un précepte ou une vérité morale; énergique jusqu'à la violence dans la passion; capable aussi de grâce et de délicatesse; serrée dans la dialectique, et toujours d'une saveur pénétrante, parce qu'elle traduit une pensée très réfléchie et très intense, même dans l'expression des idées générales. A cause du caractère sentencieux de cette poésie, la phrase s'y limite peut-être plus souvent que chez les élégiaques antérieurs à la mesure exacte du distique; pourtant, dès que la pensée cesse d'être une maxime, elle excède sans scrupule le pentamètre et déborde : elle se répand alors de distique en distique avec une liberté d'allure qui témoigne d'un art encore ancien; ni les Alexandrins ni plus tard les Romains, leurs disciples, ne garderont ce laisser-aller. La versification même, quoi qu'en dise Athénée [1], ne paraît pas être chez Théognis beaucoup plus rigoureuse que chez un Mimnerme ou un Solon : les abréviations par l'hiatus, les césures à toutes les places, les coupes très libres du vers y abondent; tout cela n'est pas d'une métrique méticuleuse et moderne; la vieille liberté de la poésie chantée s'y montre à chaque instant. Dans l'ensemble, une élégie de Théognis, à en juger par les fragments, devait être quelque chose de vif et de ro-

1. Cf. plus haut, p. 95.

buste; dans les longs morceaux, les idées s'enchaînaient avec aisance; les maximes alternaient avec le raisonnement; sur un fond ferme et sobre, se détachaient çà et là un mot expressif, une image vigoureuse ou délicate, un cri de passion éloquent.

Théognis avait conscience d'être un artiste. Il le disait dans ses vers à Kyrnos, et il écrivait lui-même son nom dans le prologue pour qu'on ne fût pas tenté de les lui dérober [1]. Dans une autre pièce, il promet la gloire à son ami et il le lui dit en beaux vers :

> Je t'ai donné des ailes pour voler sur la mer immense et sur toute la terre, mollement soulevé; dans toutes les fêtes, dans tous les banquets, tu seras présent, volant sur les lèvres des hommes; avec la flûte aiguë, dans les aimables festins [2], la jeunesse te chantera d'une voix belle et harmonieuse. Et quand tu seras descendu dans les retraites sombres de la terre, sous la demeure lamentable d'Adès, même alors la mort n'éteindra pas ta renommée; mais toujours présent au souvenir des hommes, gardant un nom immortel, ô Kyrnos, tu parcourras et la Grèce et les îles, à travers les flots inféconds de la mer poissonneuse, non porté sur les flancs des coursiers, mais conduit par les illustres présents des Muses à la couronne de violettes. Partout où l'art des chants, même dans les siècles à venir, sera honoré, tu vivras, aussi longtemps que dureront la terre et le soleil [3].

On ne peut quitter Théognis sur un plus fier, plus poétique et plus pénétrant adieu.

Phocylide de Milet, dont la vie est d'ailleurs tout à fait

1. V. 19-23.

2. Je lis avec Bergk : ἐν κώμοις ἐρατοῖς. Welcker lisait : εὐκόσμως ἐρατοί.

3. V. 237-252. C'est après ces vers que Théognis ajoutait un dernier trait qui est un reproche, et qui, par l'admirable mouvement de tout le morceau, prend un relief saisissant : « Et de toi, pourtant, je ne puis obtenir même un peu d'honneur ; tes paroles me trompent comme si j'étais un petit enfant. »

inconnue, a laissé quelques vers et un souvenir durable. Son nom est souvent associé à celui de Théognis par les anciens. Tous deux, selon Suidas [1], étaient contemporains. Tous deux avaient composé des vers où la Grèce trouvait condensée, en formules faciles à retenir, une riche substance morale. Il y a pourtant entre eux une différence essentielle. Théognis avait composé des élégies proprement dites, c'est-à-dire des poèmes d'une certaine étendue qui se chantaient avec un accompagnement musical. Phocylide au contraire n'avait pas composé de poèmes véritables. Il s'était borné à enfermer des observations morales et des préceptes dans des vers ou dans des distiques détachés : très rarement sa pensée avait eu besoin de plus de trois vers [2]. J'ai dit que Théognis n'était pas du tout un Pibrac grec; Phocylide, au contraire, en est un, et nulle comparaison ne peut mieux le définir. C'est un versificateur plus qu'un poète. Beaucoup de ses maximes s'exprimaient en un distique élégiaque, et par là il mérite d'avoir sa place dans le chapitre; mais il avait usé aussi volontiers de l'hexamètre, et les vers qui nous restent de lui sont presque tous des hexamètres. Par une préoccupation assez singulière, il avait mis son nom en tête de chacune de ses sentences; elles commençaient presque toutes par ces mots : Καὶ τόδε Φωκυλίδεω. Cela semble indiquer un vif souci de la gloire littéraire; mais, d'autre part, ce n'est guère là un procédé de poète et d'artiste; ce malheureux hémistiche, très monotone, resserre encore la place laissée à l'idée morale, et celle-ci, enfermée presque toujours en un vers et demi, ne peut guère se prêter qu'à un seul genre de mérite littéraire, la brièveté précise qui grave la formule dans le souvenir. Evidemment de pareils vers n'ont jamais été chantés, quoi-

1. Suidas, Φωκυλίδης.
2. Dion Chrysostome, *Discours*, XXXVI, p. 79 Reiske (p. 52 Dindorf-Teubner).

qu'en puisse dire Chaméléon [1]; ce sont des vers destinés à la lecture. La conversation, où ils pouvaient trouver aisément place, dut les faire circuler comme des proverbes; c'était en effet une sorte de proverbes, mais mieux frappés que les proverbes populaires. Il nous reste une quinzaine de ces petits morceaux. Plusieurs se lisent déjà (plus ou moins explicitement) dans Platon et dans Aristote; preuve de la réputation de Phocylide. Quelques autres peut-être se cachent dans le recueil de Théognis. On y trouve d'ailleurs peu de choses vraiment notables, soit pour le fond soit pour la forme : c'est plutôt net, sensé, judicieux, que profond ou spirituel. Voici cependant une fine observation :

Beaucoup, à les voir marcher avec gravité, semblent sages, dont l'esprit pourtant est léger.

Et ceci, sur l'utilité d'un bon gouvernement :

Mieux vaut petite ville bien gouvernée, fût-ce à la pointe d'un roc, que Ninive frappée de vertige.

Mais le plus célèbre des dictons de Phocylide est celui-ci, souvent imité :

Voici ce que dit Phocylide : les gens de Léros ne valent pas cher; ce n'est pas l'un ou l'autre par hasard qui est mauvais; c'est tout le monde, sauf Proclès; et encore Proclès est de Léros [2].

1. V. plus haut, p. 94-95.

2. Nous avons également, sous le nom de Phocylide, un recueil d'environ 230 vers qui est appelé vulgairement Ποίημα νουθετικόν. C'est une œuvre apocryphe dont nous n'avons pas à nous occuper ici. Bernays (*Ueber das Phokylideische Gedicht*, Breslau, 1856 ; t. I des *Gesammte Abhandlungen* von J. Bernays, Berlin, 1885) a démontré que ce poème était l'œuvre de quelque Juif hellénisant, et résultait d'un curieux mélange entre certains débris de la vieille sagesse grecque et des souvenirs bibliques.

On voit donc, avec Phocylide, l'élégie tourner peu à peu à l'épigramme, à la fois dans le sens grec et dans le sens moderne du mot, c'est-à-dire qu'elle se réduit à n'être plus qu'une pièce de vers du genre de celles qu'on inscrivait sur les monuments, et souvent une pièce de vers moqueuse. Mais avant d'étudier ce nouvel emploi de l'élégie, il faut rappeler encore quelques noms de poètes que nous avons jusqu'ici laissés de côté.

On attribuait des poèmes élégiaques à plusieurs des sept sages, Chilon de Lacédémone[1], Pittakos de Mitylène[2], Périandre de Corinthe[3]. Il ne nous en reste rien; et comme il est plus que probable que c'étaient des œuvres apocryphes, nous n'avons pas à le regretter. — Les anciens mentionnent encore et citent quelquefois Démodocos de Léros[4], dont il nous reste peut-être quatre vers authentiques (parmi lesquels ce joli distique rappelé par Aristote[5] : « Les Milésiens ne sont pas sots, mais ils agissent comme s'ils l'étaient »); Asios de Samos, connu aussi comme auteur d'épopées généalogiques[6], et dont Athénée nous a conservé quatre vers élégiaques qui semblent avoir fait partie d'un poème satirique[7]. L'époque où ont vécu ces deux poètes est d'ailleurs fort incertaine. Démodocos fut probablement contemporain de Phocylide[8];

1. Diog. Laërce. I, 68.
2. Id., I, 79.
3. Athénée, XIV, p. 632, D; Diog. Laërce, I, 85.
4. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, t. II, p. 442 (3e éd.).
5. *Morale à Nicom.*, VII, 9; p. 1151, A, Bekker.
6. Pausanias, II, 6, 4; IV, 2; VII, 4, 1.
7. Athénée, III, p. 125, F.
8. On trouve, sous le nom de Démodocos, dans l'*Anthologie* (t. II, p. 56, Jacobs) plusieurs épigrammes analogues à celle de Phocylide sur Léros. Bergk croit que l'épigramme de Phocylide est une réponse à la première de Démodocos; mais le contraire est possible aussi; en tout cas, le Καὶ τόδε Δημοδόκου trahit clairement, chez Démodocos, une intention de parodie.

sur Asios, nous ne savons qu'une chose, c'est qu'il était, au dire d'Athénée, un « ancien poète » : la nature de son inspiration, semi-épique et semi-élégiaque, semble le rattacher à la même période que Démodocos et Phocylide. — Je ne dis rien ici d'Anacréon, le poète de Téos, auteur d'élégies dont il nous reste peu de chose ; ni de Xénophane de Colophon, poète élégiaque de marque, mais surtout philosophe, et que nous retrouverons à ce titre un peu plus tard ; ni de Simonide de Céos, le grand lyrique, qui avait composé quelques élégies : ces élégies sont aujourd'hui perdues, sauf quelques vers détachés et un beau morceau sur la vie humaine dont nous parlerons dans un autre chapitre, en même temps que des odes de Simonide. — Faut-il enfin, dans cette énumération des poètes élégiaques, rappeler le nom de Pigrès, le frère de la célèbre Artémise? Il avait, si l'on en croit Suidas, formé l'entreprise bizarre d'insérer dans l'*Iliade* des vers pentamètres [1]. Mais déjà Pigrès, par les dates de sa vie, est tout à fait sur la limite de l'âge attique, où nous n'avons pas à entrer pour le moment. Pour en finir avec l'histoire de la forme élégiaque dans la période lyrique, nous n'avons plus qu'à en rappeler brièvement le dernier emploi notable, celui qu'elle trouva dans l'épigramme.

III

Etymologiquement, une épigramme est une inscription. Deux sortes de monuments ont surtout répandu en Grèce l'usage des inscriptions : d'abord les tombeaux, qui gardèrent de bonne heure, comme en tout pays, le nom et le souvenir du défunt ; ensuite les objets donnés aux dieux en offrande et déposés dans les temples ; on sait quel était

1. V. un fragment de Pigrès dans Bergk, *Poet. lyr. gr.*, t. II, p. 569 (3e éd.).

le nombre et la richesse de ces offrandes dans certains sanctuaires; les donateurs, comme de juste, tenaient à graver leur nom sur l'objet donné [1]. Parmi ces inscriptions, la plupart étaient en prose. Mais on comprend que, si le mort était un grand personnage ou si l'offrande avait une valeur exceptionnelle, la prose fît place au vers, qui donne à la pensée plus de relief et plus de durée. A en croire Hérodote, le temple d'Apollon Isménien à Thèbes possédait des trépieds consacrés au dieu par Amphitryon, par Skæos et par Laodamas, et portant des inscriptions contemporaines de ces héros [2]. Je n'ai pas besoin de dire qu'inscriptions et trépieds étaient apocryphes. Il est impossible de savoir à quelle date au juste l'usage des inscriptions en vers a pu commencer. Il est probablement fort ancien, mais c'est surtout à la fin du vi^e et au ve siècle qu'il s'est répandu à l'infini et qu'il a produit les chefs-d'œuvre du genre. D'abord, les inscriptions avaient été rédigées en vers épiques. Les inscriptions prétendues archaïques d'Hérodote sont ainsi. Celle du tombeau de Midas, citée par Platon [3], et attribuée tantôt à Cléobule de Lindos [4], tantôt à Homère [5], se compose de quatre vers hexamètres. Les inscriptions explicatives du coffre de Kypsélos, reproduites par Pausanias, et qui datent peut-être du viie siècle, sont écrites dans le même mètre [6]. C'est Archiloque qui eut l'un des premiers, sinon le premier, l'idée d'employer pour cet usage le mètre élégiaque. Il

1. Ajoutons les statues, qui eurent souvent aussi des inscriptions, mais dont l'usage se répandit plus tardivement.

2. Hérodote, V, 59.

3. *Phèdre*, p. 264 D.

4. Diog. Laërce, I, 89.

5. Elle figure dans le recueil d'Épigrammes que nous avons sous le nom d'Homère.

6. Pausanias (V, 18-19) les attribue à Eumélos. Il est permis de mettre en doute cette attribution : mais les caractères, paraît-il, étaient archaïques, et certaines de ces inscriptions étaient écrites βουστροφηδόν (*ibid.* 17, 6).

nous reste sous son nom trois épigrammes formées chacune d'un distique : la première est une inscription funéraire, la seconde une inscription votive, et la troisième, s'il était certain qu'elle fût d'Archiloque, serait peut-être le premier exemple d'une épigramme au sens moderne du mot, c'est-à-dire d'une petite pièce de vers qui n'a plus d'une inscription que la forme extérieure, et qui enferme en peu de vers une pensée satirique [1]. L'emploi du vers élégiaque dans l'épigramme fut une trouvaille d'artiste : l'épigramme eut dès lors sa forme propre et définitive. On put bien encore, çà et là, composer des épigrammes en hexamètres ou en iambes, mais ce fut l'exception. Le distique élégiaque est la forme par excellence de l'épigramme en vers; il encadre et détache la pensée à merveille; la netteté piquante de la forme conduit insensiblement, selon le mot de La Bruyère, « à y mettre de l'esprit »; le distique est une sorte de médaillon; nul cadre mieux approprié à l'expression d'une pensée courte et fine. C'est ainsi que l'épigramme, par la nature même du procédé technique, est devenue souvent railleuse, et que le mot a pris peu à peu son sens moderne. Au temps où nous en sommes, elle n'est que rarement satirique. Elle ne cherche pas les *pointes*. Elle est encore très simple, très naturelle, avec je ne sais quoi de ferme et de large à la fois dans le dessin. Malgré la petitesse du cadre, elle est classique et grecque au plus haut degré, comme une belle médaille d'Athènes ou de Syracuse, par la justesse harmonieuse, sobre, expressive de la pensée aussi bien que de l'exécution [2].

1. Je ne parle pas des épigrammes dites homériques, qui présentent souvent le caractère de n'être plus des inscriptions, mais de petites pièces de vers faites à l'imitation des inscriptions. Ces épigrammes prétendues homériques sont probablement toutes postérieures à Archiloque; si elles sont en hexamètres, c'est qu'elles proviennent sans doute des écoles de rapsodes. Cf. t. I, p. 591.

2. Le dialecte, dans les épigrammes, n'est pas toujours ionien

Pisandre de Rhodes, le poète épique [1], est, après Archiloque, un des plus anciens auteurs d'épigrammes dont il nous reste quelques vers [2].

Sappho, de Mitylène, avait aussi composé des épigrammes. Nous en possédons trois. En voici une sur une jeune fille morte : on y trouve la simplicité gracieuse de ses autres poésies :

Ici est la cendre de Timas, qui, morte avant l'hymen, fut reçue au sombre lit de Perséphone; quand elle mourut, toutes ses compagnes, avec le tranchant du fer, dépouillèrent leur front de leur chevelure charmante [3].

Hipparque, le fils de Pisistrate, a quelques droits à figurer dans cette énumération. Il avait élevé, dit-on, sur les routes de l'Attique, à mi-chemin entre chaque dème et Athènes, des Hermès ornés d'une double inscription; l'une, où Hermès était censé parler, disait le nom du dème; l'autre destinée à l'instruction morale des habitants, était formée d'un seul pentamètre qui contenait, avec le nom d'Hipparque, un bon conseil. En voici une [4]:

Ceci est un souvenir d'Hipparque : ne trompe pas ton ami [5].

Anacréon de Téos avait composé, dit-on, un certain nombre d'épigrammes soit funéraires, soit votives. L'*Anthologie* nous en a conservé plus de vingt: quelques-unes au moins semblent authentiques [6]. Elles sont for-

comme il l'est dans l'élégie proprement dite. Il se colore plus souvent et plus librement d'une certaine teinte locale.

1. Cf. t. I, p. 456.

2. Cf. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, t. II, p. 407 (3e éd.).

3. Fragm. 119. — Erinna, dont on fait quelquefois l'amie de Sappho, avait aussi composé des épigrammes.

4. Platon, *Hipparque*, p. 228, C; Bergk, *Poet. lyr. gr.*, t. II, p. 568 (3e éd.).

5. Μνῆμα τόδ' Ἱππάρχου· μὴ φίλον ἐξαπάτα.

6. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, t. III, p. 381 et suiv. (4e éd.).

mées d'un ou deux distiques. Elles ont beaucoup de naturel et de grâce. En voici deux échantillons. La première est une inscription tombale en l'honneur d'un guerrier [1] :

Quand il mourut pour Abdère, le robuste Agathon, toute la ville autour du bûcher poussa des cris de douleur; car jamais pareil guerrier, dans le tourbillon de l'odieuse mêlée, ne fut dépouillé par le sanguinaire Arès.

L'autre accompagnait une offrande, un tableau peut-être ou un bas-relief qu'elle décrivait [2] :

Celle qui porte le thyrse, c'est Héliconias, Xanthippe est auprès d'elle, et Glauké les suit ; elles viennent de la montagne, portant à Dionysos le lierre, la grappe succulente et le chevreau.

Mais le maître de l'épigramme, c'est Simonide de Céos. Bien que nous devions l'étudier ailleurs comme poète lyrique, les épigrammes forment dans son œuvre un groupe si distinct qu'il n'y a pas d'inconvénient à les en séparer.

Il nous a été conservé, sous le nom de Simonide, un peu plus de quatre-vingts épigrammes. Je ne parle pas de celles qui sont unanimement considérées comme apocryphes, ni de quelques autres petites pièces qui ne sont pas écrites en distiques élégiaques. Sur ces quatre-vingts épigrammes, la moitié à peu près sont des épitaphes, les autres des inscriptions votives; quelques-unes, en petit nombre, sont de simples jeux d'esprit. L'authenticité de toutes ces pièces est fort loin d'être incontestable. On a poussé quelquefois le scepticisme à cet égard au delà de toute mesure; mais il est certain que beaucoup d'entre elles méritent peu de confiance. Quoi qu'il en soit, et sans

1. Fragm. 100.
2. Fragm. 108.

entrer ici dans une discussion qui ne saurait être que minutieuse et longue[1], ce qu'il est du moins permis d'affirmer, c'est que les pièces dont l'authenticité est tout à fait certaine ou très vraisemblable sont en nombre suffisant pour que l'on puisse se faire une idée nette de leur auteur. Le nombre même des pièces attribuées à Simonide prouve la réputation de ses épigrammes ; il est intéressant de chercher à voir ce qui, aux yeux des Grecs du commencement du v[e] siècle, constituait la perfection d'une épigramme.

Quand on parcourt un recueil d'épigrammes grecques, on est frappé de la difficulté qu'offrait souvent au poète la nature des indications qu'il avait à faire entrer dans ses vers. Je ne parle pas seulement des noms rebelles au mètre et avec lesquels on rusait comme on pouvait[2]. Mais il y avait des dates, des chiffres, des faits même qu'il fallait rappeler et qui étaient prosaïques par nature. En pareil cas, le poète se faisait quelquefois un jeu de la difficulté et s'amusait à être d'autant plus précis que cela semblait plus malaisé ; on ne peut donner par la traduction aucune idée de ce genre d'épigrammes, qui sont plutôt d'ailleurs des curiosités de versification que des chefs-d'œuvre de poésie[3]. Mais d'ordinaire le poète y mettait plus de simplicité : il subissait bravement la loi

1. Je me borne à renvoyer sur ce point à la discussion de Bergk contre Junghahn et Kaibel, dans ses *Poetæ lyrici græci*, t. III, p. 427-448 (4[e] éd.).

2. Simonide lui-même avait coupé en deux le nom d'Aristogiton pour le faire entrer dans un distique (fragm. 131). Une inscription métrique d'Olympie (Rœhl, *Inscr. gr. antiquiss.*, 41) nous montre, à propos de deux noms, des licences encore plus surprenantes : deux ω sont considérés comme brefs.

3. Par exemple cette épigramme attribuée à Simonide (fragm. 153) :

Ἴσθμια καὶ Πυθοῖ Διοφῶν ὁ Φίλωνος ἐνίκα,
ἅλμα, ποδωκείην, δίσκον, ἄκοντα, πάλην.

Cf. fragm. 154, 168, 199.

du genre, et ne visait à être ni plus spirituel ni plus poétique que le sujet ne l'y obligeait : beaucoup d'épigrammes votives en particulier n'ont d'autre mérite que celui de l'exactitude et de la simplicité, même parmi celles qui sont attribuées à Simonide [1] ; sa gloire ne vient pas de là. Plusieurs, au contraire, sont vraiment belles, à des degrés différents.

Quelques-unes sont surtout élégantes par l'ingénieuse justesse de la pensée, par l'équilibre aisé de la phrase :

Souhaite que tes dons, ô Kytôn, plaisent au dieu fils de Léto, roi de l'Agora aux beaux chœurs, autant que les habitants de Corinthe et ses hôtes te louent de la gloire dont tu couronnes la cité [2].

D'autres s'élèvent plus haut. L'épitaphe de la fille d'Hippias, Archédiké, enferme en deux distiques, avec les indications généalogiques nécessaires, à la fois brèves et magnifiques, un éloge moral délicat sur lequel s'arrête la pensée ; elle est d'ailleurs à peu près intraduisible, à cause de l'inversion du premier vers, qu'on ne peut ni négliger sans affaiblir l'effet ni reproduire littéralement sans offenser la langue française ; c'est dans l'original qu'il faut suivre les élégantes sinuosités de cette phrase précise et pleine :

Ἀνδρὸς ἀριστεύσαντος ἐν Ἑλλάδι τῶν ἐφ' ἑαυτοῦ
Ἱππίου Ἀρχεδίκην ἥδε κέκευθε κόνις·
ἣ πατρός τε καὶ ἀνδρὸς ἀδελφῶν τ' οὖσα τυράννων
παίδων τ', οὐκ ἤρθη νοῦν ἐς ἀτασθαλίην [3].

En voici le mot à mot :

Née d'un homme qui fut le premier de l'Hellas en son temps,

1. Cf. fragm. 132, 138, 141, 142, 147.
2. Fragm. 164.
3. Fragm. 111.

la fille d'Hippias, Archédiké, est cachée sous cette poussière : fille, femme, sœur, mère de tyrans, elle ne laissa pas son âme s'exalter jusqu'au vertige.

Mais les plus célèbres des épigrammes de Simonide, et les plus belles, sont celles que lui inspira l'héroïsme des guerriers grecs tombés dans les guerres médiques. La grandeur des événements a passé dans ses vers. Sans déclamation, sans emphase, il a trouvé chaque fois le mot juste et pénétrant, celui qui résume et rend sensible la noblesse d'une vie ou d'une mort. Dans la bouche des combattants tués aux Thermopyles, il place ces deux vers admirables :

Étranger, va dire aux Lacédémoniens que nous sommes ici couchés, dociles à la parole qu'ils avaient dite [1].

Pour le devin Mégistias, mort à côté de Léonidas, il compose cette épitaphe :

Ici repose l'illustre Mégistias, tué par les Mèdes quand ils eurent franchi le Sperchios ; devin, il connut alors clairement l'approche de la destinée, mais il n'eut pas le cœur d'abandonner les chefs de Sparte [2].

Voici d'autres vers qui semblent se rapporter aux morts de Platée [3] :

Pour couronner leur patrie d'une gloire inextinguible, ceux-ci se laissèrent envelopper par le sombre nuage du trépas ; mais, dans la mort même, ils ne sont pas morts, car voici que d'en haut leur vertu, les glorifiant, les arrache à la demeure d'Adès.

1. Fragm. 92.
2. Fragm. 94.
3. Telle est du moins l'hypothèse de Bergk, très plausible. Fragm. 99.

On pourrait multiplier ces exemples [1]. Il y a dans ces épigrammes parfaites un charme analogue à celui que la poésie moderne cherche parfois dans le sonnet, mais avec plus de naïveté dans l'inspiration et plus de largeur dans le procédé : l'idée est belle, et cette idée se pare de brièveté et d'élégance. On comprend que la Grèce ait recueilli avec admiration ces échantillons achevés de son goût le plus pur et de son esprit le plus fin [2].

1. V. notamment le fragm. 102.

2. Je n'ai rien dit du *griphe* (γρῖφος), sorte d'énigme en vers, et ordinairement en vers élégiaques, qui paraît avoir eu beaucoup de succès dans la société grecque du VIe siècle : on attribuait à Cléobule de Lindos, un des Sept Sages, et à sa fille Cléobuline, certains « griphes » traditionnels dont un au moins s'est conservé jusqu'à nous (Bergk, *Poetæ lyr. gr.*, t. II, p. 440, 3e éd.). Si j'ai passé sous silence ce genre de poésie, c'est qu'il me paraît n'avoir guère plus de titres à figurer dans une histoire de la littérature grecque que n'en aurait, dans une histoire de la littérature française, la poésie des charades et des logogriphes.

CHAPITRE IV

LA POÉSIE IAMBIQUE

BIBLIOGRAPHIE

Les fragments des poètes iambiques sont compris dans les éditions générales des poètes lyriques mentionnées au chapitre précédent (Schneidewin, Bergk, Buchholz, etc.).

Editions particulières. — *Archilochi... reliquiæ,* par Liebel, Vienne, 1812 (2e éd. 1818), avec notes et introduction en latin; — *Simonidis Amorgini iambi qui supersunt*, par Welcker, dans le *Rheinisches Museum*, t. III (tirage à part, Bonn, 1835). — *Hipponactis Ephesii et Ananii... fragmenta*, par Welcker, Gœttingen, 1817. — Hipponax a en outre été publié dans les *Fragments des choliambographes grecs et latins* de M. Rossignol, Paris, 1849, et dans la *Choliambica poesis Græcorum*, de Lachmann, Berlin, 1845.

SOMMAIRE

I. Origines de la poésie iambique; caractères généraux, au point de vue littéraire et musical; contribution des diverses races; évolution du genre. — II. Les poètes iambiques : Archiloque, Simonide d'Amorgos, Hipponax, Ananios.

I

L'élégie, par le mètre, se rattachait étroitement à l'épopée; car le vers élégiaque, comme le vers épique, est

formé de six mesures à quatre temps. La poésie iambique, au contraire, a pour élément constitutif l'iambe, c'est-à-dire une mesure à trois temps, et, pour former des vers avec ces iambes, elle les associe d'une manière beaucoup plus libre : elle les réunit par quatre, par six, par huit; de plus elle rapproche souvent les uns des autres des vers inégalement étendus.

Le rythme dactylique à quatre temps est noble et grave : le rythme à trois temps est vif; sous la forme trochaïque, il est plus léger; sous la forme iambique, il est plus énergique et plus posé, mais toujours rapide et familier. Aussi, tandis que chaque pied, dans les vers dactyliques, comptait à part et formait une mesure indépendante, l'usage s'était introduit de bonne heure, dans les vers du rythme iambique, de réunir deux pieds pour en faire un seul mètre, c'est-à-dire une seule mesure, et c'était par le nombre des dipodies, non des pieds simples, qu'on évaluait et qu'on dénommait la longueur du vers : on appelait dimètre, trimètre, tétramètre, un vers qui avait quatre, six, huit pieds.

Au point de vue musical, rythme iambique est synonyme de rythme à trois temps. Mais ce qu'on appelle, dans l'histoire littéraire, la poésie iambique n'est pas toute la poésie écrite et chantée sur des rythmes à trois temps : Terpandre, Alcman, Alcée, dont l'un a employé quelquefois et les autres souvent cette sorte de rythme, n'ont aucun titre à être comptés parmi les maîtres de la poésie dite iambique. Celle-ci, au sens étroit du mot, n'est que l'espèce de poésie où domine la forme ascendante du rythme à trois temps, c'est-à-dire l'iambe proprement dit, avec tout l'ensemble des caractères métriques, musicaux et littéraires établis et consacrés, sinon inventés, par le génie d'Archiloque. Tout ce qui se rattache à l'initiative d'Archiloque est, au point de vue littéraire, vraiment iambique; le reste ne l'est pas. En quoi

consistent donc ces caractères? Avant de répondre à cette question, il est nécessaire de dire quelque chose de l'étymologie du mot *iambe* et des origines de cette sorte de rythme.

L'hymne homérique à Déméter raconte que la déesse, cherchant sa fille, vint à Eleusis; là, elle se consumait dans la douleur, quand une servante du nom d'Iambé la fit rire par ses plaisanteries et soulagea un instant son chagrin, ce qui valut plus tard à la jeune fille l'honneur d'avoir une place dans la célébration des mystères [1]. On a généralement conclu de ce très curieux récit que l'iambe était sorti du culte de Déméter; hypothèse d'autant plus naturelle que le même hymne [2] nous montre ce culte florissant dans l'île de Paros, la patrie d'Archiloque, et qu'un des vers qui nous restent de ce poète est justement consacré à célébrer Déméter et Koré [3]. Comme d'ailleurs le rythme iambique, dans le culte de Déméter, servait à l'expression de la raillerie, on a rapproché le mot ἴαμβος du verbe ἰάπτειν (*lancer* ou *jeter*) et considéré l'iambe, au point de vue étymologique, comme la moquerie « jetée » par la verve populaire à la tête de ceux qu'elle voulait tourner en ridicule. D'autres savants ne sont pas de cet avis [4]. Ils font remarquer que les mètres trochaïques (variété du γένος ἰαμβικόν) étaient en usage dans le culte de Dionysos, que la tripodie trochaïque notamment, dite *vers ithyphallique*, rappelle certains rites naturalistes de ce culte, d'origine certainement orientale; ils veulent, en conséquence, rattacher à la langue phrygienne le mot ἴαμβος. La question étymologique, à vrai dire, est dou-

1. *Hymne à Déméter*, 202-205.
2. *Ibid.*, 491.
3. Fragm. 120. A quoi il faut ajouter la tradition relative à son grand-père Tellis, donné comme un des fondateurs du culte de Déméter à Thasos (Pausanias, X, 28, 3).
4. Flach, p. 220.

teuse, mais l'opinion que je viens de rappeler ne tient pas assez de compte, semble-t-il, de la différence qui existe entre les différents emplois du genre double (γένος διπλάσιον), c'est-à-dire des rythmes à trois temps. Que le trochée, par le mètre dit ithyphallique, tînt de fort près au culte dionysiaque, on l'admettra volontiers; mais il s'agit ici de l'iambe et de son emploi satirique. Jusqu'à nouvel ordre, c'est dans les traditions relatives au culte de Déméter que nous en trouvons la trace la plus visible et la plus ancienne; c'est là qu'il nous apparaît, pour la première fois, avec son caractère moqueur; car, bien que l'hymne homérique à Déméter ne soit probablement pas fort ancien (fin du VIIe siècle peut-être), le rite auquel il fait allusion doit être contemporain des origines du culte : les moqueries d'Iambé ont un air populaire et archaïque évident. En dehors de cette tradition, nous ne pouvons faire que des conjectures hasardeuses.

Les formes métriques composées avec l'iambe étaient nombreuses. Il est remarquable que la plupart ont été trouvées dès l'origine. Il n'y en a guère qu'une, d'importance médiocre, qui soit d'invention plus récente : c'est le trimètre iambique appelé *scazon* (σκάζων) ou *boiteux*, parce que l'avant-dernière syllabe, au lieu d'être brève comme dans le trimètre ordinaire, était longue; cela donnait au mètre une allure irrégulière et amusante [1]. La différence des mètres répondait à des nuances distinctes dans la pensée du poète. Le trimètre ordinaire, qui se déroulait souvent en longues séries ininterrompues, comme le vers épique, était le plus posé des vers iambiques. Le tétramètre trochaïque (toujours catalectique, d'ailleurs, et par conséquent terminé par un iambe et

1. Démétrius, *De l'Elocut.*, 301. Le vers *scazon* porte aussi le nom de *choliambe* (χωλίαμβος), qui a le même sens.

un silence) était plus vif, plus courant que le trimètre. Le court dimètre, qui ne s'employait pas seul, s'intercalait en *épode* (ἐπῳδός) entre des vers plus longs, des trimètres par exemple, et son refrain aigre et vif sonnait comme un écho moqueur. Toutes sortes de vers longs et courts pouvaient s'associer ainsi, et toujours avec un effet analogue de vivacité railleuse. Le mélange de pieds différents dans un même vers, d'iambes et de trochées par exemple, tendait au même effet : c'est ce qu'on appelait des vers *asynartètes* ou « désunis »; c'était comme une dissonance métrique. Ce brusque passage d'une espèce de pied à une autre amusait l'oreille en la déroutant un peu, et marquait d'une manière expressive la liberté d'allure de la pensée.

Les poètes iambiques proprement dits, les maîtres et les fondateurs du genre, sont des railleurs. Le mot même d'iambe est devenu, en grec et dans les langues modernes, synonyme de satire [1]. Il est évident que les iambes des mystères étaient déjà satiriques, puisqu'ils étaient plaisants : on ne rit guère qu'à la condition de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose. La tradition populaire et religieuse fut suivie par les poètes. Ce caractère, pourtant, quoique primitif et en quelque mesure essentiel, se modifia peu à peu et s'atténua. Chez les satiriques eux-mêmes, la satire, d'abord personnelle et âpre, devint ensuite générale et plutôt philosophique, ce qui était un adoucissement. A côté d'eux, d'autres poètes leur empruntèrent la même forme, et, tout en lui laissant quelque chose de personnel, ils en corrigèrent l'âpreté native par la noblesse et la sérénité de leur propre inspiration : les iambes de Solon en sont un exemple. C'est ainsi que le trimètre iambique d'Archiloque en vint peu

1. Cf. les mots ἰαμβίζειν (souvent associé à κατασκώπτειν), ἰαμβικὸς τρόπος, ἰαμβικὴ ἰδέα, etc.

à peu à être le vers favori du drame grec, non seulement dans la comédie, ce qui était naturel, mais aussi dans la tragédie : là, il ne garde plus guère de ses origines qu'un certain caractère familier et simple qui a été son trait le plus persistant; encore y a-t-il des exceptions : le génie d'Eschyle, par exemple, dans l'incorrigible hardiesse de son lyrisme, l'emporte à chaque instant sur les hauteurs.

Une poésie si originale ne pouvait guère aller sans un système d'exécution particulier. — Elle était quelquefois chantée, comme toute poésie lyrique, avec un accompagnement instrumental proprement dit. Cependant, même sous cette forme consacrée, elle paraît avoir la première admis des libertés jusque-là inconnues. C'est dans la poésie iambique chantée qu'on trouvait sans doute les plus anciens exemples d'un nouveau mode d'accompagnement musical signalé par l'auteur du *De musica* [1]. Qu'était-ce au juste que ce jeu des instruments exécuté ὑπὸ τὴν ᾠδήν, et opposé par Plutarque à l'ancienne manière d'accompagner (πρόσχορδα κρούειν)? Il est probable que l'ancienne musique accompagnait le chant note pour note [2]; la réforme dut consister à laisser au jeu des instruments une certaine indépendance d'allure « à côté du chant »; il y eut désormais deux mélodies simultanées au lieu d'une; ces mélodies tour à tour se séparaient et se rejoignaient. Cela parut sans doute d'abord plus piquant; on s'aperçut ensuite que la puissance expressive de la musique en était accrue, et le procédé s'étendit à d'autres genres lyriques [3]. — Mais la poésie iambique n'était pas toujours chantée au sens propre du mot. Elle

1. Plutarque, *De Mus.*, c. 28.
2. C'est le sens du mot πρόσχορδα. Cf. Platon, *Lois*, VII, p. 812 D.
3. Il reste, à vrai dire, beaucoup d'obscurité sur la nature exacte de cette réforme musicale attribuée par l'auteur du *De Musica* à Archiloque.

n'était pas non plus, du moins en général, simplement récitée. Elle avait un mode d'exécution spécial, créé pour elle, qui a passé ensuite dans la tragédie, et que les Grecs appellent παρακαταλογή [1]. Le sens du mot n'est pas douteux. Il s'agit d'une récitation rythmée, mais non mélodique, accompagnée du jeu des instruments : pendant que ceux-ci jouent un air, le poète dit ses vers sans les chanter, mais de manière à suivre le mouvement de la musique. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui l'exécution mélodramatique, intermédiaire entre le chant et la simple récitation. Aristote déclarait ce procédé très pathétique [2], et le sentiment des modernes est d'accord à cet égard avec celui des anciens. La discordance entre les deux éléments de l'exécution, l'un parlé, l'autre musical, produit une impression très forte; l'âpreté satirique de l'iambe devait s'y accentuer avec une grande puissance. D'autre part, ce procédé, qui n'était que la moitié d'un chant, convenait bien à une poésie déjà voisine de la prose par l'inspiration : ici, point de haut essor, mais un vol court, vif, tout près de terre, et si léger pourtant qu'on le sent capable de s'élever. — Les instruments qui accompagnaient la poésie iambique n'étaient ordinairement ni la cithare ni la flûte : c'étaient l'*iambykê* pour les iambes chantés et le *klepsiambos* pour ceux qu'on déclamait comme il vient d'être dit [3]; nous ne connaissons d'ailleurs ni l'un ni l'autre [4]. — Ajoutons enfin, au sujet de la manière dont on exécutait les iambes, que l'usage de les réciter sans aucune musique s'introduisit de bonne heure, plus

1. Plutarque, *De Mus.*, c. 28. Cf. Christ, *Die Parakataloge im Griech. und Römischen Drama* (Mémoires de l'Académie de Munich, 1875, t. XIII, p. 153 et suiv.).
2. *Probl.*, XIX, 6.
3. Phyllis de Délos, dans Athénée, XIV, p. 636, B.
4. Aristoxène les considérait comme d'origine étrangère. Cf. Athénée, IV, p. 182, F.

rapidement, semble-t-il, que pour l'élégie. En ce qui concerne celle-ci, ce n'est guère qu'avec Phocylide qu'on trouve des vers élégiaques certainement destinés à la simple récitation. Pour la poésie iambique, cette transformation s'accomplit presque aussitôt après Archiloque, au moins partiellement : parmi les vers de Simonide d'Amorgos, beaucoup n'ont certainement jamais été ni chantés ni même déclamés musicalement.

La poésie iambique présente, parmi les autres formes de la poésie grecque, un caractère assez particulier : c'est d'avoir été, à ce qu'il semble, le bien propre d'une seule des trois grandes races qui se partagent la littérature avant la suprématie de l'atticisme. Tandis que l'élégie et toutes les autres branches du lyrisme, sans parler de l'épopée, ont été cultivées, quel que fût leur lieu d'origine, au moins par deux de ces races grecques sinon par toutes les trois, l'iambe au contraire ne fleurit que chez les Ioniens : en dehors de l'Ionie, Athènes seule, à notre connaissance, a produit des poètes iambiques proprement dits (car les poètes dramatiques, même quand ils se sont servis de l'iambe, ne sont pas de véritables poètes iambiques) : or, Athènes elle-même est étroitement apparentée à l'Ionie. Il est difficile d'expliquer d'une manière satisfaisante ce fait singulier, qu'on a peine pourtant à considérer comme dû simplement au hasard [1]. Au reste, il est à noter que l'iambe, destiné à tenir une si grande place dans la littérature sous la forme dramatique, n'a qu'une histoire assez courte comme genre distinct : après avoir

1. A moins que cette absence de poètes iambiques doriens ne soit surtout l'effet des ravages du temps. Epicharme, dans un fragment de son Λόγος καὶ Λογίννας, désigne un certain Aristoxène comme étant son prédécesseur. Il est probable que cet Aristoxène avait fait quelque chose comme des comédies en vers iambiques; mais cette comédie primitive imitait sans doute d'assez près les railleries des mystères éleusiniens, et peut-être ressemblait-elle plus à la poésie d'Archiloque qu'à celle d'Epicharme lui-même.

atteint d'emblée à la perfection grâce au génie d'Archiloque, il décline presque aussitôt, et il ne remonte qu'une fois, avec Solon, jusqu'aux sommets de l'art, avant le moment où le drame s'en empare et le transforme.

Inventée en Ionie, cultivée surtout par des Ioniens, la poésie iambique ne pouvait parler d'autre dialecte que celui de son pays d'origine. Le dialecte ionien des poètes iambiques n'est d'ailleurs ni celui d'Homère ni celui d'Hérodote : c'est un langage intermédiaire, plus strict et plus voisin de la prose que le premier, plus bref et plus énergique que le second, et en somme assez voisin du langage attique : ce qui est d'accord avec cette affirmation des grammairiens grecs que l'ancien dialecte attique était peu différent de l'ionien du même temps. L'imitation d'Homère y est d'ailleurs sensible, comme dans toute la poésie grecque.

Pour le style, l'iambe prend tous les tons, depuis la familiarité souriante jusqu'à l'éloquence indignée, depuis la moquerie la plus grossière jusqu'à la fierté la plus noble. Avant tout, il est libre, sincère, personnel. Tantôt le poète appelle les choses par leur nom, sans reculer devant le terme propre, peignant la réalité telle qu'elle est, ou telle que la passion la lui montre, avec les mots du langage journalier ; tantôt la hardiesse de son vocabulaire est extrême. Nulle part, le génie propre de l'écrivain ne se montre plus à découvert, en dehors de toute tradition, dans sa vérité naïve et spontanée. Aucun genre ne soutient moins peut-être un poète médiocre ; aucun ne permet davantage à un artiste de déployer au gré de son humeur ou de sa fantaisie la richesse de sa verve. C'est pour cela sans doute qu'il y a tant d'inégalité entre les différents noms que nous présente l'histoire de la poésie iambique.

II

Le premier par ordre de date est celui d'Archiloque [1]. C'était aussi le premier en mérite, sans comparaison. Il y a peu de pertes plus regrettables, dans le grand naufrage de l'antiquité, que celui des poèmes d'Archiloque. On le mettait à côté d'Homère : Héraclide avait fait un ouvrage intitulé *Homère et Archiloque* [2]; ce qu'était, dans l'ordre de la poésie grave et idéale, ou, comme disait Aristote, de la « tragédie », l'auteur de l'*Iliade*, c'est-à-dire le modèle incomparable et inimitable, Archiloque l'était à sa façon pour la poésie qui se moque et qui flagelle, pour le rire sonore et sain de la comédie : il avait la grâce et la force, l'éclat et le mordant, l'ampleur et la légèreté. Quintilien dit de lui : « Son style est d'une vigueur admirable ; sa phrase est robuste, brève, vibrante ; il est tout sang et tout nerfs ; par son génie, il n'avait peut-être pas de supérieurs ; s'il en a, c'est la faute des sujets qu'il a traités [3]. » De toute cette poésie si vantée, nous n'avons plus que des fragments, et le plus long ne dépasse pas dix vers. La plus grande part de son génie évidemment nous échappe ; et cependant le peu qui reste suffit à nous faire comprendre le jugement de l'antiquité : parmi ces fragments si courts, quelques-uns sont de vrais joyaux ; on devine ce que pouvait être

1. Sur Archiloque, cf. Welcker, *Archilochos* (dans le t. I de ses *Kleine Schriften*) ; Deuticke, *Archilocho Pario quid in Græcis litteris sit tribuendum*, Berlin, 1877 (progr.).
2. Diog. Laërce, V, 87.
3. *Inst. or.*, X, 1, 59 : Summa in hoc vis elocutionis ; cum validæ, tum breves sententiæ ; plurimum sanguinis atque nervorum, adeo ut videatur quibusdam, quod quoquam minor est, materiæ esse non ingenii vitium.

le monument d'où tant de fins et précieux débris se sont détachés.

Archiloque était de Paros. La tradition le rattachait à une famille marquante de l'île : son grand-père Tellis était représenté dans une peinture de Delphes à côté de la prêtresse Cléobœa, qui avait porté, disait-on, de Paros à Thasos le culte de Déméter [1]. Son père s'appelait Télésiclès [2]. Quant à sa mère, Archiloque lui-même en avait, dit-on, transmis le souvenir à la postérité : c'était une esclave, du nom d'Enipo [3].

L'époque où il vécut ne peut être déterminée avec une entière précision. Quelques-uns le croyaient antérieur à Terpandre [4] et Cicéron faisait de lui un contemporain de Romulus [5] ; ce sont là des erreurs. Glaukos de Rhégium avait raison de dire qu'Archiloque avait suivi et non précédé Terpandre [6]. Il était même postérieur à Callinos, au dire de Strabon [7]. Il ne faut pas le faire remonter trop haut, car il parlait quelque part du roi de Lydie Gygès [8], dont le règne se place, selon la chronologie d'Hérodote, entre 708 et 670. Hérodote, qui fait allusion

1. Pausanias, X, 28, 3.
2. *Anthol. Pal.*, XIV, 113.
3. Critias (dans Élien, *Hist. var.*, , 13). Ce nom d'Enipo semble se rattacher si aisément au verbe ἐνίπτω (blâmer), que certains savants sont disposés à croire que Critias avait mal compris Archiloque, et qu'Enipo n'était la mère du poète que par métaphore, que c'était en réalité sa muse et son inspiration (Sittl, p. 269-270). L'erreur serait cependant singulière de la part de Critias, qui n'était pas un sot grammairien ni un scholiaste. Pourquoi le nom d'Enipo ne serait-il pas un sobriquet réellement donné à la mère d'Archiloque ? La malignité du poète, en ce cas, aurait eu son principe dans l'hérédité.
4. Phanias (dans Clément d'Alex., *Strom.* I, 133).
5. Cicéron, *Tusc.* I, 1.
6. Plutarque, *De Mus.*, c. 4.
7. Strabon, XIV, p. 647.
8. Fragm. 25.

à ce passage d'Archiloque, dit que le poète vivait en même temps que Gygès [1]. A en juger par la manière même dont Archiloque, dans ce passage, parle de la richesse de Gygès, devenue déjà proverbiale en Grèce, on serait presque disposé à le croire plus récent. D'autre part, on ne peut trop le rajeunir, car les dates de Simonide d'Amorgos s'y opposent. En somme, on ne risque pas de se tromper beaucoup en le faisant vivre dans la première moitié du VIIe siècle, très peu après Callinos.

Les principales circonstances de sa vie étaient rappelées dans ses iambes : c'est là que les anciens ont puisé les informations biographiques qu'ils nous ont transmises sur Archiloque. Critias en particulier, reprochant au poète d'avoir lui-même révélé à la postérité ses propres fautes et ses misères, les rappelait à son tour d'après lui, et un résumé du morceau de Critias forme un chapitre de l'*Histoire variée* d'Élien [2]. D'autres citations ou indications, éparses çà et là, nous donnent quelque idée de cette vie aventureuse, inquiète, remplie de luttes et de misères. « Le mordant Archiloque, dit Pindare, presque toujours misérable, ne s'engraissait que de haines amères [3]. » Des circonstances que nous ignorons le ruinèrent [4]. On le voit alors forcé par la pauvreté de quitter Paros sa patrie, et d'aller chercher fortune à Thasos. Là, nouvelles difficultés : il se fait des ennemis et se

1. Hérodote, I, 12 : Τοῦ (Γύγεω) καὶ 'Αρχίλοχος ὁ Πάριος, κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον γενόμενος, ἐν ἰάμβῳ τριμέτρῳ ἐπεμνήσθη. Cette phrase est considérée en général comme n'étant pas d'Hérodote ; on y voit l'addition d'un grammairien (cf. la note de Stein sur ce passage) ; la chose, à vrai dire, n'est pas démontrée.

2. *Hist. Var.*, X, 13.

3. *Pyth.*, II, 99 : ...Ταπόλλ' ἐν ἀμαχανίᾳ ψογερὸν 'Αρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν πιαινόμενον.

4. Fragm. 2.

brouille avec ses amis [1]. Est-ce à Paros, est-ce à Thasos que se place sa tentative de mariage avec Néobulé, fille de Lycambès ? L'histoire est célèbre : on sait comment Lycambès rejeta la demande du poète, et comment celui ci se vengea par de cruelles attaques qui firent de ses ennemis la risée de la ville [2]. La tradition rapporte que Lycambès et sa fille se pendirent de désespoir [3] ; mais ce n'est probablement là qu'une légende, fondée sur une métaphore du poète mal interprétée [4] : Archiloque avait parlé, semble-t-il, du désespoir et de l'humiliation de ses ennemis, non de leur mort. D'autres malheurs vinrent se joindre à ceux qu'avait amenés pour le poète l'âpreté de son caractère : le mari de sa sœur périt dans un naufrage ; Archiloque le pleura en beaux vers [5]. Pauvre, d'humeur indépendante et difficile, il se fit un jour soldat mercenaire [6]. On ne sait trop à quelle cité ou à quel prince il offrit ses services. Un passage célèbre de ses iambes rappelait une expédition dirigée contre une peuplade thrace et dans laquelle il avait dû fuir en jetant son bouclier : il était le premier à en rire [7]. Plutarque raconte qu'à la suite de cette aventure les Spartiates le chassèrent de leur cité où il s'était rendu [8] : on peut douter que ce récit mérite une entière confiance. Il dut finir par rentrer à Paros, car on rapporte qu'il mourut dans un combat entre les gens de Paros et ceux de Naxos [9]. Il résulte

1. Élien, *loc. cit.*
2. Fragm. 94, 95, 96.
3. Horace, *Épodes*, VI, 13 ; *Épitres*, I, 19, 23 ; etc.
4. Fragm. 35 ; cf. Photius, *Lexic.*, 193, 22 (où le κύψαι du poète est expliqué par ἀπάγξασθαι ; cette explication se retrouve dans Hésychius, v. Κύψαι).
5. Fragm. 9, 13, 22, 23.
6. Fragm. 1-6, 14, 24.
7. Fragm. 5.
8. Plutarque, *Institutions Lacéd.*, c. 34.
9. Suidas, v. Ἀρχίλοχος.

également de là qu'il dut mourir avant d'être vieux, puisqu'il était en âge de porter les armes : il avait peut-être alors une quarantaine d'années. Ce serait bien d'accord avec l'image que sa poésie nous donne de sa personne ; on se représente volontiers Archiloque comme un poète jeune ou du moins dans la force de l'âge ; il a une verve, une hardiesse brillante qui conviennent mieux à l'âge des aventures qu'à celui de la réflexion et de la sagesse.

Les inventions rythmiques et musicales d'Archiloque passaient pour nombreuses. Outre les différentes sortes d'accompagnement musical dont nous avons parlé plus haut, on lui attribuait l'invention du trimètre iambique et celle du tétramètre trochaïque. C'est lui encore qui le premier, disait-on, avait associé ensemble soit des vers d'étendue inégale (trimètres et dimètres, épodes, etc.), soit des rythmes de forme différente (iambes et trochées) ou même de nature hétérogène (rythmes à trois, à quatre, à cinq temps) [1]. Archiloque a probablement moins inventé qu'on ne le croyait. Ce qui le prouve, c'est qu'on lui attribuait parfois aussi l'invention du vers élégiaque, qui ne lui appartient certainement pas, celle des rythmes crétiques, que d'autres rapportaient avec plus de vraisemblance à Thalétas, et même celle du vers prosodiaque, qui est une des plus anciennes formes de la versification grecque. Même en ce qui concerne la poésie iambique, on ne saurait affirmer que ni le trimètre ni le tétramètre ne fussent usités avant Archiloque dans le culte de Déméter. Le rythme iambique était si naturel à la langue grecque que souvent, suivant Aristote, on faisait des vers iambiques par mégarde, en causant [2]. Les Grecs durent vite saisir le rapport de cette forme vive,

1. Plutarque, *De Mus.*, c. 28.
2. *Poétique*, c. 4 (fin).

familière, aisée, avec la moquerie où leur finesse d'esprit excellait. Le rôle d'Archiloque, en matière de rythmes et de mètres, fut de recueillir d'abord, de compléter ensuite et d'achever les inventions de la muse populaire. Dans quelle mesure les transforma-t-il? Il est impossible de le dire au juste et inutile de le rechercher. Mais ce qui est incontestable, c'est que, par un merveilleux talent d'écrivain, il tira tout d'un coup ce genre, jusque là éphémère et obscur, de la médiocrité où il végétait, et lui fit produire des œuvres qui fixèrent ses traits essentiels d'une manière définitive. Renouveler de la sorte, c'est créer et inventer.

Les poèmes d'Archiloque appartenaient à toutes les formes du lyrisme : il avait composé des élégies, des hymnes, des iambes. On comprend qu'il ait abordé tous les genres et n'ait été le prisonnier d'aucun. Archiloque est avant tout une riche nature, douée des qualités les plus diverses. Prompt à la vengeance, cruel souvent dans ses railleries, il sait aussi s'attendrir sur les maux des autres; il est capable d'amour, d'enthousiasme, de mélancolie, même de raison. Tantôt il s'irrite de ses misères, et tantôt il en rit; il y a chez lui un fond de gaîté et presque de gaminerie qui perce à chaque instant. C'est une intelligence agile, alerte, ingénieuse, merveilleusement lucide. Dans tout ce qu'il écrit, malgré la diversité nécessaire des circonstances et du ton, il porte une grâce spirituelle, une aisance légère qui est son charme propre et comme sa marque.

Les élégies d'Archiloque ont dû pour la plupart, selon l'usage, être chantées dans des festins, à en juger par les allusions qu'on y rencontre au vin et au plaisir. Elles sont adressées à des amis : Périclès, Glaucos, Asimidès. Le poète y parle de ses affaires. Dans l'une, adressée à Périclès, il dit la tristesse que cause à tous la mort de son beau-frère et vante la résignation :

Les dieux, ô ami, ont ménagé aux maux sans remède un adoucissement, la patience courageuse; le malheur va de l'un à l'autre; aujourd'hui, c'est nous qu'il frappe, et la blessure saignante nous fait gémir; demain ce sera le tour d'un autre; allons, courage, et loin d'ici ces plaintes de femmes [1].

Dans le même poème, il disait encore :

Mes pleurs ne guériront pas plus ma souffrance que les festins et les plaisirs ne l'accroîtront [2].

D'autres élégies nous parlent de lui-même, de son métier; il est à la fois poète et soldat, et il s'en vante :

Je suis le serviteur du divin Arès et savant dans l'art aimable des Muses [3].

Il aime la vie du mercenaire, avec ses dangers, ses aventures, ses plaisirs :

A la pointe de la lance, les bonnes galettes bien pétries; à la pointe de la lance, le bon vin d'Ismaros; pour le boire, je m'appuie sur ma lance [4].

Allons, la coupe en main, passe dans les bancs du rapide vaisseau, et tire le vin de la creuse amphore; prends-le sur la lie [5], bien rouge; car, par une garde pareille, nous ne pouvons pas jeûner.

Il parle ailleurs de la bataille avec des accents qui rappellent Tyrtée ou Callinos :

1. Fragm. 9.
2. Fragm. 13.
3. Fragm. 1.
4. Fragm. 2. Cf. dans les *Poetæ lyrici gr.* de Bergk, t. III, p. 651 (1295 de la 3e éd.), un curieux scolion anonyme sur le même motif (Fragm. 28 des *Scolia adespota*).
5. Ἀπὸ τρυγός (par conséquent *jusqu'à la lie, jusqu'au fond*).

Point d'arcs tendus, point de frondes, quand Arès dans la plaine heurtera la mêlée : les épées feront leur ouvrage au milieu des gémissements, car tel est le combat cher aux maîtres belliqueux de l'Eubée [1].

Comment ce batailleur émérite a-t-il pu écrire sur la perte de son bouclier les vers qui ont tant scandalisé les moralistes?

Quelque Saïen maintenant se pare de mon bouclier, belle arme, abandonnée par moi près d'un buisson, hélas! Après tout, j'ai fui l'heure fatale de la mort : adieu l'ancien bouclier; j'en achèterai un neuf qui le vaudra bien [2].

Je conclurais volontiers de ces vers, en dépit de la légende, qu'Archiloque était brave; un lâche, au lieu de faire avec cette désinvolture les honneurs de sa fuite, l'aurait dissimulée. Le patriotisme, selon toute apparence, n'était guère intéressé dans l'affaire. Archiloque faisait partie d'une bande soldée; il y eut déroute, et le poète-soldat, peu ému d'une mésaventure dont il n'était pas responsable, prit le parti d'en plaisanter. Horace, au lieu de se scandaliser, a imité les vers d'Archiloque; c'était plus spirituel et peut-être aussi moral que de s'en indigner [3]. — Tout n'était pas agréable dans ce métier de mercenaire; on y était, en somme, peu considéré : deux ou trois mots d'Archiloque laissent entendre qu'il s'en apercevait, mais on ne voit pas qu'il s'en soit affligé outre mesure [4]; ce qui lui manquait plus que le courage, c'était peut-être une certaine fleur de délicatesse.

1. Fragm. 4.
2. Fragm. 6.
3. Cf. des imitations analogues dans Alcée (fragm. 32) et dans Anacréon (fragm. 28).
4. Fragm. 14 et 24.

Ces fragments élégiaques forment un total d'une quarantaine de vers. Quoique ce soit peu de chose, il est impossible de n'en pas remarquer les rares mérites. Le mot y est toujours d'une justesse neuve et pénétrante; point de remplissages, point de répétitions inutiles (comme il arrive quelquefois chez Tyrtée); la phrase y est d'une prestesse charmante; elle vole d'un vers à l'autre, s'arrête brusquement et se pose, comme suspendue; puis repart, toujours vive, toujours amusante, à la fois naturelle et imprévue. Rien de plus élégant que le distique élégiaque d'Archiloque, avec ses coupes si spirituelles; Solon seul a autant d'élégance, mais avec plus de douceur; auprès de lui, Tyrtée est monotone et Théognis, malgré sa vigueur, est presque lourd.

Archiloque avait aussi composé des chants lyriques proprement dits, des hymnes en l'honneur des dieux, dont il ne reste que deux fragments. — L'un, tiré d'un hymne à Déméter, n'est formé que d'un seul vers (un vers *asynartète*), composé d'un dimètre iambique et d'un dimètre trochaïque [1]. On voit que le poème était destiné à une fête de la déesse, fête célébrée à Paros, suivant un scholiaste [2]. Celui-ci nous apprend en outre qu'il y eut à cette occasion un concours entre divers poètes, et qu'Archiloque eut le prix. Le métricien Héphestion, qui cite ce vers, dit qu'il le tire des 'Ιόβακχοι d'Archiloque [3] : comme les 'Ιόβακχοι étaient proprement des hymnes en l'honneur de Bacchus avec ce refrain, 'Ιὼ Βάκχε, d'où leur venait leur nom [4], il faut conclure de là que le recueil d'Archiloque, à côté de l'hymne à Déméter, conte-

1. Fragm. 120.
2. Schol. Aristoph., *Oiseaux*, 1764.
3. Héphestion, *Manuel*, c. 15 (p. 98).
4. Comparez le refrain 'Ιὴ παιάν et le nom du chant appelé 'Ιηπαιών (*péan*) dans l'hymne à Apollon Pythien, v. 339. Cf. Proclus, *Chrestom.*, p. 246 (Westphal).

nait surtout d'autres hymnes consacrés à Dionysos [1]. — L'autre fragment est un peu plus long et plus intéressant, car il rend témoignage pour sa part au sujet de l'originalité des inventions d'Archiloque. C'est le début d'un hymne à Héraclès chanté par Archiloque, à Olympie, suivant un scholiaste de Pindare, et qui par la suite servait quelquefois aux vainqueurs pour payer immédiatement aux dieux leur dette de reconnaissance, en attendant qu'un poète eût le loisir de leur composer un nouvel hymne; c'est en ce sens que Pindare lui-même y fait allusion [2]. Les scholiastes nous ont conservé les paroles des deux premiers vers [3] :

Καλλίνικε χαῖρ' ἄναξ Ἡρακλέες,
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμήτα δύο [4].

Salut, glorieux vainqueur, divin Héraclès, à toi et à ton fidèle Iolas, couple guerrier.

Ce sont deux vers iambiques; preuve assez curieuse de la prédilection d'Archiloque pour ce genre de rythme, qu'il emploie partout. Les paroles d'ailleurs n'ont pas grande importance, mais ce qui faisait l'intérêt et l'originalité de ce morceau, c'est qu'il s'exécutait, dit-on, sans accompagnement de cithare ni de flûte, mais avec un refrain chanté, les syllabes τήνελλα, qui n'avaient aucun sens, et qui figuraient seulement par une sorte d'harmonie imitative le son d'un instrument [5]. Les scholias-

1. Archiloque lui-même (fragm. 77; dans Athénée, XIV, 628, A) dit qu'il savait entonner le dithyrambe. L'iobacchos et le dithyrambe étaient deux genres alors voisins par l'inspiration.

2. *Olymp.*, X, 1.

3. Fragm. 119.

4. Il y a quelques doutes, peu importants, sur la manière exacte d'écrire ces deux vers. Je donne le texte de Bergk.

5. Schol., Pind. *Olymp.*, X, 1; Schol. Aristoph., *Oiseaux*, 1764, et *Acharn.*, 1230.

tes expliquent assez sottement cette particularité en racontant qu'Archiloque avait été forcé d'imaginer ce refrain faute d'un cithariste qui pût l'accompagner : il est clair que le poète, en inventant son célèbre τήνελλα (si souvent cité depuis), agissait dans sa pleine liberté d'artiste et ne se bornait pas à réparer un accident imprévu. Pindare insiste d'une manière remarquable sur l'éclat sonore de ce chant. Il y avait évidemment là un effet qui nous échappe en partie; mais on peut deviner la pensée du poète: il avait trouvé dans quelque chant populaire le modèle de cette espèce de *tra la la;* il en avait goûté la saveur originale, la franchise et l'éclat; avec sa hardiesse ordinaire, il l'introduisit dans la musique savante et dans la littérature. La tentative fut heureuse, en ce sens du moins que l'œuvre même, si elle ne suscita pas beaucoup d'imitations, resta classique, puisqu'elle était encore chantée couramment au temps de Pindare et d'Aristophane.

Mais le grand titre de gloire d'Aristophane, c'étaient ses iambes, d'abord sous les deux formes principales du trimètre iambique et du tétramètre trochaïque, ensuite associés avec d'autres mètres dans les épodes. Otfried Müller suppose que ces poèmes ont dû être récités d'abord dans les fêtes de Déméter, à la faveur des libertés qu'autorisaient certaines parties de ce culte. L'hypothèse est peu probable. Que l'origine de l'iambe doive être cherchée là, c'est ce que nous avons dit plus haut; mais les iambes d'Archiloque ont un caractère trop personnel, et d'ailleurs sa vie fut trop ballottée de côté et d'autre pour qu'on puisse supposer qu'il resta fidèle à ce premier emploi du genre iambique. Son originalité fut justement sans doute de tirer l'iambe du sanctuaire, comme firent pour l'élégie les Callinos et les Tyrtée, et d'en déployer les ressources en tous sens. Il est probable que beaucoup de ses poèmes iambiques furent récités et chantés dans

des festins. Toute sa vie se déroulait dans ses vers au jour le jour. Il touchait à tout et à tous avec une liberté de paroles, une verve, une abondance d'idées et d'images, une force de style admirables.

Le danger auquel s'exposent les satiriques, c'est d'être tendus et monotones; le rire, quand il devient affaire de métier, tourne facilement à la grimace. Archiloque échappe sans peine à ce péril : le rire, chez lui, n'a jamais rien d'une manie ou d'une prétention; il est avant tout naturel; on sent qu'il jaillit d'une âme sincère, et capable d'ailleurs de ne pas rire toujours. Archiloque, dans ses iambes, prend tous les tons. S'il descend parfois jusqu'à l'obscénité la plus impudente, il s'élève aussi jusqu'à l'expression des plus nobles idées morales; il est tour à tour véhément, gracieux, ironique; il blesse à mort ou il égratigne; il est terrible et charmant. La variété de ses procédés est inépuisable : il met en scène ses personnages et les fait parler [1]; il en interpelle d'autres; il cache sa pensée sous un apologue [2], ou bien il la crie sur les toits. Mais surtout il est un admirable écrivain. Nous avons déjà parlé du style de ses élégies : celui des iambes est analogue, avec plus de liberté encore et une diversité de ton plus marquée. Il a le mot vif, net, expressif, et la phrase ailée. Point de périphrases, point de noblesse épique, sauf en quelques endroits où la pensée s'élève : presque toujours, c'est le style prompt et mordant de la conversation la plus familière et la plus spirituelle. On dirait de l'Aristophane [3]. Il est bien remarquable que, sur tant de fragments si mu-

1. Fragm. 25 et 74; dans Aristote, *Rhét.*, III, 17, p. 1418, b.

2. Le Renard et l'Aigle, fragm. 86; le Singe et le Renard, fragm. 89.

3. Aussi les rapsodes de la période attique continuaient-ils encore à réciter les vers d'Archiloque aux applaudissements du public (Platon, *Ion*, p. 531, A).

tilés, si misérablement pulvérisés, et dont les trois quarts sont cités par les anciens non pour leur beauté, mais pour une particularité quelconque de grammaire, de métrique ou d'histoire, il y en ait si peu qui soient tout à fait insignifiants. Par malheur, si l'on peut traduire une idée, il est difficile de traduire un style très délicat.

Trois ou quatre fragments se rapportent à la beauté de la fille de Lycambès, Néobulé, et l'image de la jeune fille nous apparaît dans sa grâce ionienne un peu molle et sensuelle :

Elle aimait à se parer d'une branche de myrte ou d'une belle fleur de rosier, et sa chevelure ombrageait ses épaules et son dos [1].

Les cheveux et le sein parfumés, elle eût donné de l'amour à un vieillard [2].

Est-ce Néobulé encore dont il est question dans ces vers charmants :

La grande force de l'amour dont son cœur était plein répandit sur ses yeux un brouillard épais et déroba le sentiment à sa poitrine délicate [3].

A maintes reprises, Archiloque exprime sa douleur amoureuse avec une éloquence poignante.

Misérable, consumé de désir, je suis sans vie ; la cruauté des dieux me perce d'atroces douleurs jusque dans la moëlle de mes os [4].

Le désir, ô ami, me dévore et me dompte [5].

1. Fragm. 29.
2. Fragm. 30.
3. Fragm. 103.
4. Fragm. 84.
5. Fragm. 85. — Rien ne prouve, bien entendu, que ces fragments se rapportent à son amour pour Néobulé. Tout ce qu'on peut dire, c'est que cet amour avait dû lui inspirer plus d'un vers analogue à ceux-ci.

Rejeté, il pousse un cri de vengeance ; Lycambès paiera sa dette [1] :

> Je possède un grand art : quand on me blesse, je rends de cruelles blessures [2].

Lycambès et sa fille devinrent la risée de la ville. Le poète savoure son triomphe avec une joie féroce ; il apostrophe son ennemi et se moque de lui :

> Vénérable Lycambès, quelle idée as-tu donc là ? qui t'a dérangé l'esprit ? Tu avais pourtant de la raison : maintenant, par toute la ville, tu fais rire de toi [3].

On comprend que le vertueux Eusthathe, archevêque de Thessalonique, parlant d'Archiloque, ait dit qu'il avait une « langue de scorpion » [4]. A Sparte, dit-on, ses poèmes étaient interdits. Mais combien tout cela est vivant et spirituel ! Lucien raconte [5] qu'attaqué par un ennemi qui essayait de le faire taire, Archiloque répondit en se comparant lui-même à la cigale, qu'on ne peut réduire au silence même en la saisissant par les ailes : au contraire, elle n'en fait que plus de bruit : « Je suis, disait le poète, une cigale que tu prends par l'aile [6]. » Juste image de cette verve incoercible. Une de ses pièces débutait par cette apostrophe vive et gaie [7] :

> O Charilas, fils d'Erasmon, écoute une plaisante histoire ; tu auras, mon bien cher ami, un vrai plaisir à l'entendre.

1. Fragm. 92.
2. Fragm. 65.
3. Fragm. 94.
4. Eustathe, *Comment. sur l'Iliade*, p. 851, 33 (ὁ σκορπιώδης τὴν γλῶσσαν Ἀρχίλοχος).
5. *Pseudologistes*, 1.
6. Fragm. 143.
7. Fragm. 79.

Suivait sans doute quelque cruelle malice, soit contre Lycambès soit contre Charilas lui-même. C'est là le ton le plus ordinaire d'Archiloque : une gaîté rieuse et pétulante, qui mord à belles dents.

Dans un autre genre, quelle amusante esquisse de l'âpre et montagneuse Thasos, où il n'a trouvé que déception :

Elle se dresse comme l'échine d'un âne, avec des bois sauvages en couronne [1].

Il disait encore :

La misère de toute la Grèce s'est donné rendez-vous à Thasos [2].

Archiloque a sans cesse le mot pittoresque qui, du premier coup, fait voir l'objet [3].

Il ne semble pas que la politique l'ait beaucoup occupé. Voici pourtant deux vers où il avait peut-être pris pour cible un ennemi politique :

Maintenant Léophile est chef, Léophile est maître ; tout cède à Léophile, tout obéit à Léophile [4].

Quelques fragments un peu plus étendus sont d'une inspiration plus philosophique, plus générale, plus grave. Celui-ci d'abord, où l'éloquente apostrophe du début trahit encore le poète passionné, mais où la fermeté domine :

O mon âme, mon âme, triste jouet de maux sans nombre, relève-toi, résiste en face aux méchants, et au milieu des

1. Fragm. 21.
2. Fragm. 52.
3. Voir encore le fragm. 58 (portrait d'un général idéal).
4. Fragm. 69 (le texte du second vers est douteux).

pièges ennemis qui t'environnent, reste ferme : victorieuse, n'étale pas ton triomphe ; vaincue, ne t'enferme pas dans une humilité gémissante ; que ta joie dans le bonheur, que ta colère dans le malheur soient modérées ; songe à la mouvante incertitude des choses humaines [1].

Remets toutes choses aux dieux. Souvent ils tirent de l'infortune et redressent un homme qui gisait sur la terre noire ; souvent ils abattent et font tomber à la renverse celui qui se tenait debout : alors les misères fondent sur le malheureux ; la pauvreté le chasse çà et là, et son esprit s'égare [2].

Une dernière citation pour finir, et qui pourra surprendre : le terrible Archiloque a quelque part vanté la pitié ; lui qui a tant attaqué les vivants, il veut qu'on fasse grâce aux morts

Il n'est pas bien de lancer l'insulte à un homme qui n'est plus [3].

C'est un curieux trait de plus à ajouter à cette vivante et complexe figure.

Après Archiloque, on ne saurait s'arrêter longtemps sur les autres satiriques de profession. Son vrai successeur, je l'ai dit, c'est Aristophane, qui a, lui aussi, le miel avec l'aiguillon. Simonide d'Amorgos, Hipponax d'Ephèse, Ananios, ont rarement la grâce, et leur pointe manque de finesse.

Simonide [4], fils de Krinès, ordinairement appelé Simo-

1. Fragm. 66.
2. Fragm. 56.
3. Fragm. 64.
4. Σιμωνίδης, ou plutôt Σημωνίδης, suivant Chœroboscos (dans l'*Etymologicum magnum*, p. 713, 18). Cf. Rœhl, *Inscr. græc. antiquiss.*, n° 1 (cité par Sittl). — Sur Simonide, cf. Welcker, Prolégomènes de son édition.

nide d'Amorgos, était né réellement à Samos. Mais il fut choisi, dit-on, par les Samiens comme chef de l'émigration qui colonisa l'île d'Amorgos, et il adopta pour patrie l'île ainsi colonisée [1].

Les chronographes anciens plaçaient la fondation de cette colonie quatre cent quatre-vingt-dix ans après la guerre de Troie [2], c'est-à-dire, selon la manière ordinaire de compter, en 693 avant J.-C. Si cette date est exacte, et s'il est vrai que Simonide ait été le chef de l'expédition, il en résulte qu'il était contemporain d'Archiloque, et probablement même plus âgé que lui ; ce qui ne veut pas dire d'ailleurs, selon la remarque de Bergk, qu'il ait dû écrire des iambes avant lui : car il a pu l'imiter dans un âge relativement avancé. Mais toute cette chronologie est fort sujette à caution, et Suidas mérite peu de créance. Quelques-uns allaient jusqu'à voir dans Simonide un prédécesseur d'Archiloque[3]. C'était là une opinion évidemment inexacte, et d'ailleurs isolée : la nature même de la poésie de Simonide y contredit. D'autres témoignages tendraient à le faire placer dans la seconde moitié du VI[e] siècle, ce qui est beaucoup plus vraisemblable [4].

On lui attribuait des élégies et des iambes. Par malheur, la notice de Suidas, qui est notre principale source d'information sur ce sujet, est aussi, comme il arrive souvent, un modèle de confusion. On a cherché plus d'une fois à la corriger ; mais ces corrections, tout arbitraires, ne nous apprennent rien de positif [5]. De plus, la similitude des noms a fréquemment amené des con-

1. Suidas, v. Σιμωνίδης.
2. Suidas, *ibid.*
3. Suidas, *ibid.*
4. Proclus, *Chrestom.* 7 (p. 243 des *Scriptores metrici* de Westphal), fait de Simonide le contemporain d'un roi de Macédoine dont le nom (*Ananias*) est altéré, mais qui est donné comme un peu antérieur à Darius.
5. Cf. Bernhardy, t. II, p. 498.

fusions entre Simonide d'Amorgos et d'autres Simonides ; et, par exemple, ce n'est que depuis Welcker que les iambes du satirique d'Amorgos ont cessé d'être mis par les éditeurs sous le nom du poète lyrique de Céos. Mais il reste des doutes sur d'autres points. Qu'était-ce notamment que cette Ἀρχαιολογία τῶν Σαμίων dont il est question dans Suidas ? Etait-ce un poème élégiaque de Simonide d'Amorgos, comme le croit Bergk, ou, comme d'autres le supposent, un ouvrage en prose du logographe Simonide de Céos, neveu du poète lyrique ? De même, on continue à mettre sous le nom du poète de Céos un assez beau fragment d'élégie sur la brièveté de la vie humaine [1] : Bergk incline à y voir une œuvre de son homonyme d'Amorgos [2] ; qu'en faut-il penser ? — Bref, il n'y a que les fragments iambiques que nous puissions avec certitude attribuer au satirique : de ses élégies, rien d'incontestable ne nous reste.

Les fragments iambiques sont au nombre d'une trentaine. La plupart sont très courts ; mais deux pièces ont de l'importance. L'une est un morceau de vingt-quatre vers sur la condition misérable de l'homme, l'autre, de cent dix-huit vers, est le célèbre poème sur les femmes.

Le premier de ces deux morceaux est adressé à un ami inconnu [3]. L'homme, être éphémère (ἐφήμεροι), est le jouet des dieux, qui dérangent ses prévisions ; tableau des vaines espérances où l'humanité se complaît, et qui sont toujours trompées. Le poète arrive à une conclusion résignée et modérée : il ne faut ni courir de gaîté de cœur au devant du mal, ni trop y attacher son âme et s'en affliger. Le développement ne manque pas

1. *Poet. lyr. gr.* de Bergk, t. III, p. 425 (1146, 3e éd.) ; fragm. 85 de Simonide de Céos.

2. Bergk, *ad loc.*, et *Griech. Liter.*, t. II, p. 200. L'opinion de Bergk, à vrai dire, me semble tout à fait arbitraire.

3. Ὦ παῖ, dit le poète (v. 1).

d'une certaine élégance aisée. Par le fond des idées et par le style, il ressemble d'avance à certains morceaux de la comédie nouvelle. Mais ce qui lui donne surtout cette ressemblance, c'est la nature toute générale de la pensée; l'iambe n'a plus rien ici de la vivacité agressive d'Archiloque : c'est de la philosophie morale, à peine teintée d'une légère nuance d'ironie, qui s'exprime doucement dans ces vers faciles.

Le même caractère se retrouve en partie dans le morceau sur les femmes. Ce n'est pas que l'esprit satirique y manque : mais, en cessant d'être personnelle pour devenir générale, la satire s'est adoucie. Dans l'ensemble, d'ailleurs, ce poème est peu agréable. Malgré quelques jolis vers, il est fatigant. La donnée, assez ingénieuse, mais peu neuve sans doute même au temps de Simonide, est développée avec une conscience et une régularité désespérantes; une plaisanterie aussi méthodiquement prolongée devient lourde. Simonide s'amuse à prendre dix types de femmes et à les expliquer par une prétendue généalogie animale : l'une vient du porc, l'autre du chien, l'autre du singe, l'autre de l'abeille. C'est, sous une autre forme, l'idée qui a donné naissance à la fable ésopique, à savoir celle des ressemblances entre les caractères de l'espèce humaine et ceux des animaux : idée vieille comme le monde, aussi bien que le genre même de la fable. Simonide ne la renouvelle guère que par la forme didactique dont il la revêt : au lieu de peindre par touches rapides et par allusions, il énumère et il explique, dans une sorte de poème suivi ; ce n'est pas un avantage. Le fond de sa pensée est amer. Bien qu'il ait dit quelque part, après Hésiode, « rien de meilleur qu'une femme qui est bonne, rien de pire qu'une méchante », il est clair qu'il songe à la méchante plus qu'à la bonne : pour une femme qui vient de l'abeille, il y en a neuf, à ses yeux, qui viennent d'animaux plus

ou moins malfaisants. Son inspiration est morose : elle manque souvent de délicatesse et de belle humeur. Le style n'est pas sans élégance, mais il a quelque chose de sec et de prosaïque. Ce qu'il y a en somme de plus intéressant dans ce morceau, c'est l'apparition de la satire générale et philosophique.

Si l'on s'en tenait aux fragments qui nous restent de Simonide, on pourrait croire que ce caractère était commun à toutes ses œuvres. Mais il résulte d'un passage de Lucien [1] qu'il avait écrit aussi des satires personnelles, comme Archiloque : l'objet principal de ces attaques, d'après ce passage, semble avoir été un certain Orodokidès, d'ailleurs tout à fait inconnu. Quel qu'ait pu être le mérite de cette partie de ses satires, il ne faisait là que suivre la trace d'un devancier inimitable. S'il a été quelque part original, c'est certainement dans le poème sur les femmes, qui ouvre à la poésie iambique, dès le début, une veine nouvelle et féconde.

Nous n'avons pas à revenir ici sur les poésies iambiques de Solon, qui se placent par leur date après celles de Simonide, mais dont il a été question dans un autre chapitre. Bornons-nous à rappeler, pour fixer dans ses principaux traits l'évolution du genre iambique, que les iambes de Solon ne sont tout à fait analogues ni à ceux d'Archiloque ni à ceux de Simonide : ils s'éloignent des premiers par l'absence de toute satire virulente et des seconds par leur caractère personnel ; ce sont des mémoires politiques, des confidences d'homme d'Etat, et non des spéculations générales de poète moraliste et satirique.

Hipponax et Ananios ferment la série des poètes iambiques antérieurs à la période attique.

1. *Pseudol.*, 2.

Hipponax était né à Ephèse. D'après les témoignages les plus dignes de foi, il vivait à la fin du VI[e] siècle [1]. Chassé d'Ephèse, suivant Suidas, par deux personnages qui s'étaient emparés de la tyrannie, il vécut à Clazomènes. C'est à Hipponax qu'on attribue d'ordinaire l'invention du vers iambique scazon ou *choliambe;* d'autres cependant l'attribuaient à Ananios [2]. Quoi qu'il en soit, ce sont les choliambes qui dominent parmi les fragments assez nombreux (une centaine environ) qui nous restent d'Hipponax; on y trouve aussi des iambiques trimètres, des tétramètres trochaïques, et d'autres sortes de vers encore, mais le choliambe avait été certainement le mètre préféré d'Hipponax. Ce rythme boiteux, inélégant, essentiellement trivial et populaire, convenait à merveille à la nature de son inspiration. Par là, Hipponax tient une place un peu à part dans la littérature grecque; car le choliambe y a été peu cultivé : il faut descendre jusqu'à l'âge érudit des Alexandrins pour le voir pleinement remis en honneur. L'âge classique aime le rire, mais il veut plus d'élégance et de grâce : Hipponax se contente d'une verve un peu grosse. Sa poésie, comme celle d'Archiloque, était satirique et personnelle, mais sans la finesse brillante de celle-ci. Un habile connaisseur, l'auteur du *Traité de l'Élocution*, Démétrius, parlant de certaines choses gracieuses par elles-mêmes (les roses, les nymphes, l'hyménée), dit qu'elles le seraient encore dans la bouche même d'un Hipponax [3]; on ne saurait dire plus clairement à quel point celui-ci était d'ordinaire trivial et rude. Il était, dit-on, petit et contre-

1. Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 5; Proclus, *Chrestom.* 7 (Westphal, *Script. metr.*, p. 243). Cf. *Marm. Par.*, 57. L'auteur du *De Musica* (c. 6) combat l'erreur de ceux qui plaçaient Hipponax au temps de Terpandre (probablement pour le mettre en relation avec Archiloque).

2. Héphestion, *Manuel*, c. 5 (p. 83).

3. Démétrius, *Éloc.*, 132.

fait[1]; de plus il était pauvre[2] : on s'explique sa méchante humeur, qui pourtant n'excluait pas une certaine gaîté.

Il attaque beaucoup de monde. Il avait commencé, dit-on, par ses parents[3]. Il s'en prit ensuite à deux sculpteurs, Bupalos et Athénis, qu'il accusait d'avoir fait de lui un portrait injurieux[4]. On trouve encore dans ses vers une demi-douzaine de noms propres, parmi lesquels celui d'un peintre, Mimnès, dont il raille un tableau[5]. Ailleurs il parodie un poète épique[6]. Hipponax appartient à un temps où les questions de littérature et d'art tiennent déjà dans la vie une grande place. Il est malheureusement difficile d'apprécier exactement son talent d'après les fragments si courts qui nous restent. Ce qu'on y voit de plus clair, c'est un certain goût de réalisme qui fait qu'Athénée, par exemple, l'a plusieurs fois cité pour des termes de cuisine. En général, Hipponax abonde en mots rares, en γλῶσσαι citées par les lexicologues; non que ces mots fussent rares de son temps, mais c'étaient des termes techniques, des mots du langage local et populaire, plus ou moins inconnus et oubliés des lettrés d'une époque postérieure. Tout cela, en somme, a pour nous peu d'intérêt.

Quant à Ananios (appelé aussi Ananias[7]), ce n'est plus guère qu'un nom. Il vivait avant Epicharme, qui l'avait cité[8], et probablement après Hipponax, car ses

1. Élien, *Hist. var.*, X, 6.
2. Fragm. 18, 19, 20.
3. Léonidas de Tarente, dans l'Anthologie Palatine (VII, 408) : ὁ καὶ τοκέων καταβαύξας.
4. Suidas, v. Ἱππῶναξ. Cf. fragm. 13.
5. Fragm. 49.
6. Fragm. 85.
7. Schol. Aristoph., *Grenouilles*, v. 674.
8. Athénée, VII, p. 282 B.

vers choliambiques se terminent parfois par deux spondées au lieu d'un, ce qui semble une manière d'enchérir sur l'inventeur du choliambe. Mais nous ne savons ni le nom de sa patrie ni ce qu'il avait fait au juste. Le plus long des cinq fragments qui nous restent de ses œuvres est une énumération de poissons, de gibiers et de viandes qu'Athénée n'a pas manqué de recueillir, mais qui ne peut que nous laisser assez indifférents.

La poésie iambique, négligée comme genre distinct pendant la période attique, ne reparaît désormais que de loin en loin et n'a laissé que de rares débris.

CHAPITRE V

LA CHANSON

BIBLIOGRAPHIE

Pour les éditions générales des poètes lyriques, voir la bibliographie du chapitre III.

Les fragments d'Alcée et de Sappho ont été publiés par Ahrens dans son ouvrage, *De græcæ linguæ dialectis* (tome I, appendice), 1839.

En fait d'éditions particulières, il suffit de donner un souvenir à la jolie édition d'Anacréon et des poèmes anacréontiques publiée par Boissonade en 1823 (*Anacreontis reliquiæ*, etc., Paris, Lefèvre).

SOMMAIRE

I. L'ode légère ou chanson. Définition; origines et développement ultérieur; caractères techniques (exécution musicale, mètres, strophes, style et dialecte); les variétés principales de la chanson (le scolie). — II. Les poètes. § 1. Alcée, Sappho; § 2. Anacréon.

I

L'élégie, avec son mètre si voisin du vers épique et son accompagnement musical très simple, l'iambe, avec son

développement métrique ordinairement continu et sa déclamation mélodramatique, ne sont par la forme qu'une sorte de demi-lyrisme. L'inspiration, dans ces deux genres, est d'ailleurs très exactement en harmonie avec la forme : l'élégie est trop oratoire et l'iambe trop souvent agressif pour être d'essence tout à fait lyrique. On comprend que l'un et l'autre aient fini par se détacher de la musique. L'émotion toute pure, l'imagination entièrement libre, la pensée débarrassée du souci de conclure et d'agir, voilà la vraie substance de la poésie musicale, c'est-à-dire du lyrisme proprement dit. L'ode légère (ou, en d'autres termes, la chanson) en est une des formes les plus naturelles, les plus vives et les plus souples. En Grèce, comme partout, elle chante avant tout l'amour, puis le vin. Parfois aussi, dans le trouble des révolutions qui bouleversent la cité, elle exprime les passions politiques dont les âmes sont agitées.

Sous deux au moins de ces formes, chanson d'amour et chanson de table, l'ode légère était certainement aussi ancienne que la race grecque : l'amour et le vin sont en tous pays deux des thèmes favoris de l'inspiration populaire. Mais c'est seulement avec Terpandre qu'elle entra dans la littérature proprement dite, s'il est vrai que ce poète, comme on le rapporte, ait composé des scolies, c'est-à-dire des chansons de table [1]. On sait que Terpandre, devenu Spartiate par adoption, était Lesbien de naissance. C'est l'île de Lesbos qui a été la vraie patrie de la chanson lyrique. Les premiers maîtres de cette sorte de lyrisme sont des Lesbiens, Alcée et Sappho, qui arrivent d'emblée à la perfection du genre. Après eux, un Ionien, Anacréon, les imite et rivalise avec eux. Mais le reste de la Grèce reste plus ou moins étranger à ce genre, et l'Io-

1. Plutarque, *De Mus.*, c. XXVIII. Cf. plus haut, p. 61.

nie elle-même n'y arrive qu'avec Anacréon. Il y a certainement dans ce fait autre chose qu'un hasard. La gravité dorienne s'accommodait mal de cette poésie légère et passionnée. Quant à l'Ionie, elle avait eu de bonne heure l'iambe et l'élégie, qui lui suffisaient : sous ces deux formes, elle avait exprimé des sentiments analogues à ceux de la chanson, mais avec une nuance ou de généralité philosophique ou de raillerie maligne qui allait bien à la nature de son esprit; quand elle se servit à son tour de la chanson, ce fut pour y porter un ton de badinage élégant et mondain qui tenait sans doute en partie aux circonstances ainsi qu'au génie propre d'Anacréon, mais où le caractère ionien n'est pas sans avoir laissé sa trace. Il était naturel que l'ode amoureuse arrivât pour la première fois à la perfection dans cette île éolienne de Lesbos, célèbre par ses citharèdes, étrangère à l'iambe et à l'élégie, et dont la population, moins longuement civilisée que celle de l'Ionie, était à la fois plus ardente et plus naïvement sensuelle. Après les poètes de Lesbos et Anacréon, l'ode légère subit une longue éclipse : sauf le scolie, toujours cultivé (mais avec des transformations notables), ce genre de poésie lyrique ne produit plus d'œuvres marquantes. Ce n'est pas sans doute que la Grèce ait cessé de chanter le plaisir; mais trop d'autres genres littéraires, mieux appropriés à une civilisation plus complexe et plus agissante, attiraient alors les esprits. A défaut de la naïveté lesbienne, il fallut, pour remettre en honneur cette forme de poésie, la curiosité savante et les studieux loisirs d'Alexandrie, en attendant que l'art des Romains s'essayât à la faire revivre en langue latine.

Les caractères techniques qui distinguaient l'ode légère des autres formes du lyrisme sont faciles à déterminer.

D'abord, à la différence de l'élégie et de l'iambe, cette

ode est véritablement chantée, dans toute la force du terme [1]. L'instrument qui accompagne la voix du chanteur est d'ordinaire le *barbitos*, dont on attribuait l'invention tantôt à Alcée [2], tantôt à Terpandre [3], ce qui veut dire que c'était l'instrument national des Éoliens de Lesbos [4]. Anacréon, à qui l'on en rapportait aussi quelquefois l'invention [5], l'avait simplement emprunté à ses maîtres, les Lesbiens. Il est encore souvent question de la *magadis* et de la *pectis* de Lesbos. On discutait déjà dans l'antiquité sur la nature exacte de ces instruments, qui semblent être tombés d'assez bonne heure dans l'oubli. D'après le témoignage autorisé d'Aristoxène, ces deux noms désignaient une seule et même chose [6]. C'était un instrument à cordes dont on jouait sans plectre, avec la main [7]. Le barbitos, au contraire, se jouait avec un plectre. Mais le barbitos et la pectis (ou magadis) étaient évidemment très semblables. Suivant Pindare [8], la pectis était d'origine lydienne, et c'est en l'entendant résonner dans les banquets des Lydiens que Terpandre inventa le barbitos. Il est plus que probable que les mots *pectis*, *magadis* et *barbitos* se prenaient poétiquement l'un pour l'autre, comme ceux de *cithare*, de *phorminx* et de *lyre*, et que lorsqu'un de ces noms apparaît dans les fragments des poètes lesbiens, c'est toujours du barbitos qu'il est question [9]. —

1. Sur la chanson éolienne, étudiée au point de vue musical et technique, cf. Gevaert, *op. cit.*, t. II, 2e p., p. 393-404.
2. Horace, *Odes*, I, 32, 4.
3. Pindare, dans Athénée XIV, p. 635, D.
4. *Lesboum barbiton*, dit Horace, *Carm.*, I, 1, 34.
5. Athénée, IV, p. 175, E.
6. Dans Athénée, XIV, p. 635, E.
7. Id., *ibid.*, p. 635, B.
8. Dans Athénée, *ibid.*, D.
9. Anacréon parle de sa magadis (fragm. 18) et de sa pectis (fragm. 17) ; Sappho parle de sa *chelys* (tortue) : c'est l'expression la plus générale.

Le caractère général de ces instruments, quelles qu'aient pu en être les différences secondaires, est frappant : ce sont des instruments qui ont beaucoup de cordes, qui peuvent par conséquent monter très haut et descendre très bas. La magadis d'Anacréon a vingt cordes [1]. Le barbitos en a « beaucoup », suivant Théocrite [2]. Tantôt il est question de leurs sons aigus, tantôt de leurs sons pareils à ceux d'une corne [3]. Avec ces instruments, on pouvait accompagner la voix des chanteurs à un intervalle d'une octave, d'où résultait, suivant Aristote [4], un effet d'antiphonie très puissant et très expressif. Ces instruments à cordes nombreuses étaient, comme on voit, assez différents de la cithare, et bien plus émouvants. Quelques érudits de l'antiquité s'étonnaient de voir des instruments pareils usités à Lesbos à une date si ancienne; cela dérangeait évidemment les théories courantes de leur temps sur la simplicité de la musique primitive; mais d'autres, mieux avisés, répondaient que l'emploi de ces instruments remontait à la plus haute antiquité [5]. — Si les instruments à cordes avaient fait à Lesbos beaucoup de progrès, la flûte au contraire semble n'y avoir tenu qu'un rôle secondaire et exceptionnel. Cela vient certainement de ce que la poésie lesbienne était avant tout monodique, c'est-à-dire chantée par une seule voix, celle du poète lui-même, qui s'accompagnait avec le barbitos et n'aurait pu le faire avec la flûte. La flûte est plutôt l'instrument de la poésie cho-

1. Fragm. 18. Un passage de Télestes (dans Athénée, XIV, p. 637, A) semble donner à la magadis cinq cordes seulement; mais le passage est obscur.
2. Théocrite, XVI, 45 (βάρβιτον πολύχορδον).
3. Ὀξυφώνοις πηκτίδων ψαλμοῖς, dit Télestes (dans Athénée, XIV, p. 625, F); le même poète (*ibid.*, p. 637, A) appelle la magadis κερατόφωνος. Cf. Horace, *Sat.* I, 6, 43.
4. *Probl.* XIX, 39.
5. Athénée, XIV, p. 635, F.

rale. L'ode légère, à la différence du lyrisme d'apparat, n'a pas recours ordinairement à un chœur.

Elle emploie des mètres plus variés, plus musicaux que ceux de l'élégie et de l'iambe, et elle aime à en former des strophes ou des systèmes. Par là elle est plus lyrique; car la variété du mètre implique une variété correspondante du rythme musical, et l'emploi de la strophe ou du système permet à la phrase mélodique de se développer avec plus d'ampleur et de fermeté. Cependant cette variété métrique s'enferme encore dans des limites assez étroites, et la strophe lesbienne reste toujours bien loin de ce que sera un peu plus tard la grande strophe dorienne des Simonide et des Pindare.

Les mètres lesbiens sont de plusieurs sortes. On trouve dans les fragments d'Alcée, par exemple, un tétramètre iambique [1]. On y trouve aussi des ioniques mineurs [2]; nous savons qu'il s'en était beaucoup servi [3]. L'ionique majeur n'était pas moins fréquent chez Sappho [4]. Mais la forme tout à fait dominante et caractéristique de cette poésie, c'est le groupe des mètres appelés par les anciens *logaédiques* [5], et dont le trait essentiel consiste dans le mélange intime des dactyles et des trochées : ces pieds de *genres* différents ne sont plus simplement rapprochés les uns des autres (comme il arrivait dans certains vers d'Archiloque) par l'association d'un membre dactylique avec un membre trochaïque; c'est dans le même membre que dactyles et trochées sont réunis. Il est d'ailleurs très vraisemblable que ces deux sortes de pieds étaient ramenés par un moyen quelconque à la

1. Fragm. 56.
2. Fragm. 59, et peut-être (selon Flach) 60, 61.
3. Héphestion, p. 72.
4. Héphestion, p. 69.
5. Λογαοιδικὰ μέτρα (Héphestion, p. 46).

même durée : le dactyle, selon toute apparence, n'y comptait que pour trois temps, soit que les deux brèves n'y eussent que la valeur d'une brève ordinaire, soit par tout autre procédé [1].

Le rythme logaédique donnait naissance à plusieurs sortes de mètres, selon le nombre et l'arrangement des dactyles et des trochées ainsi mis ensemble [2]. Mais le mètre le plus ordinaire, celui qui, avec de légères modifications, forme le fond de la strophe alcaïque et de la strophe saphique, c'est un mètre logaédique où le dactyle est enclavé entre deux dipodies trochaïques.

Il serait fort intéressant de savoir ce que signifie au juste ce mot *logaédique*, et quelle en est la date. Un scholiaste de basse époque l'explique en disant que le dactyle, dans ce genre de mètres, était plus chantant, et le trochée plus voisin de la prose (λόγος, ἀοιδή) [3]. L'explication n'est guère satisfaisante en soi et ne nous apprend pas grand'chose sur le caractère du rythme en question. Sur le sens exact du terme, il faut renoncer à toute certitude; mais, quel que soit le fait précis qui a donné naissance à cette appellation, il est aisé de voir que ce dactyle vif et rapide (un dactyle à trois temps sans doute), mêlé à des trochées, devait donner à tout le mètre beaucoup d'élan et de légèreté [4].

1. Déterminer la vraie mesure rythmique de ce dactyle est un des nombreux problèmes insolubles de la métrique grecque. Toutes les hypothèses (et il y en a beaucoup) sont forcément arbitraires. La plupart sont en outre fort compliquées. On en trouvera le détail dans les ouvrages de métrique.

2. On peut croire que les vers dits *asclépiades*, dans lesquels un, deux ou trois choriambes apparents sont précédés d'un trochée et suivis d'une dipodie trochaïque, ne sont, au point de vue du rythme vrai, qu'une forme logaédique.

3. Schol. d'Héphestion, p. 163 (dans les *Scriptores metrici* de Westphal).

4. Un autre trait, assez singulier, des mètres logaédiques est que

Ces mètres s'ordonnaient soit en systèmes, soit en strophes. On sait que, dans un *système*, selon l'appellation technique des grammairiens, tous les vers sont semblables entre eux, tandis que la strophe réunit des mètres différents. Strophes et systèmes, dans l'ode légère, sont fort simples. Dans les groupes systématiques de Sappho, les vers vont très souvent deux par deux[1]. La strophe du lyrisme d'apparat, parfois fort longue et toujours assez complexe dans sa structure, change avec chaque poème ; l'ode lesbienne, au contraire, se contente d'une strophe courte, élémentaire, et qui se ramène aisément à un petit nombre de types invariables.

Les deux principaux de ces types sont connus sous les noms de strophe alcaïque et de strophe saphique. Ces deux formes de strophes sont la création la plus frappante des Éoliens, et celle à laquelle les noms d'Alcée et de Sappho méritaient le mieux de rester attachés ; le lyrisme de Lesbos y avait mis toutes ses grâces. Toutes deux sont formées de quatre vers. Sur ces quatre vers, trois, dans la strophe saphique, sont semblables : ils se composent d'un dactyle compris entre deux dipodies tro-

les trochées qui précédaient le dactyle central avaient une sorte d'instabilité surprenante : le premier pied pouvait y devenir presque arbitrairement un iambe, un spondée, ou deux brèves. Il est difficile de rendre raison de ce fait. Cependant, si l'on songe qu'en général, dans les mètres grecs, la forme métrique est d'autant plus pure et plus sévèrement normale qu'elle coïncide davantage avec une forte intonation, on peut en conclure que, dans le mètre logaédique, c'est le dactyle qui formait, pour ainsi dire, le point lumineux du vers, et que le début en était comme obscurci par un débit plus sourd et plus égal. Ne serait-ce pas cette alternative frappante d'un chant d'abord voisin de la simple récitation, puis rebondissant avec force sur le dactyle, qui aurait fait donner à ces mètres le nom de logaédique ? Quoi qu'il en soit, le fait même de ce contraste est très probable, et il devait bien convenir à l'expression des sentiments passionnés.

1. Héphestion, p. 115.

chaïques complètes, si bien que le mètre commence sur un temps fort et finit sur un temps faible; le quatrième vers, parfois rattaché au précédent, se compose de deux pieds seulement, un dactyle et un trochée, qui ferment la strophe sur une cadence molle et comme féminine[1]. La strophe alcaïque est un peu plus compliquée et d'un caractère différent. Les deux premiers vers sont presque pareils à ceux de la strophe saphique, mais le mètre commence sur un temps faible et finit sur un temps fort, ce qui donne au rythme de l'énergie; le troisième vers, formé de trois dipodies iambiques incomplètes, a le même caractère de force, et l'ensemble s'adoucit par le rythme dactylo-trochaïque du dernier vers[2]. En somme, la strophe alcaïque a plus de vigueur, la strophe saphique a plus de grâce; l'une est plus virile, l'autre plus féminine. Il était naturel que la première fût préférée par Alcée et la seconde par Sappho. De là les noms qu'on leur a donnés, et qui attestent plutôt l'habitude des deux poètes qu'un usage tout à fait exclusif ou qu'un droit formel de priorité. Sappho a écrit des strophes alcaïques et Alcée des strophes saphiques. Il n'est même pas sûr que les strophes saphiques de celui-ci ne soient pas antérieures à celles de sa rivale.

Quoi qu'il en soit, l'invention de ces deux formes

1. Exemple de strophe saphique :

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα,
παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε
μή μ' ἄσαισι μήτ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον.

2. Exemple de strophe alcaïque :

Ὤνασσ' Ἀθανάα πολεμαδόκος,
ἄ ποι Κορωνήας ἐπὶ πίσεων
ναύω πάροιθεν ἀμφιβαίνεις,
Κωραλίω ποτάμω παρ' ὄχθαις.

rythmiques porta d'emblée à la perfection le genre de l'ode légère. Chacune des deux strophes était charmante. Plus ample que le distique élégiaque, mais formée de vers plus courts, et par conséquent plus souple et plus variée, elle convenait à merveille à la chanson : elle avait à la fois de la grâce et de la fermeté; elle était parfaitement élégante. La pensée d'ailleurs, soutenue par la strophe, n'y était pas prisonnière : elle pouvait, comme toujours en Grèce, enjamber d'une strophe sur l'autre; mais elle aimait à s'arrêter sur la cadence des derniers vers et ne cherchait pas d'ordinaire à se répandre plus librement. Le moule était à la mesure d'une émotion vive et naturelle, mais non magnifique et grandiloquente. Même quand les progrès du lyrisme d'apparat eurent conduit l'ampleur de la grande strophe chorale jusqu'au dernier terme, la courte strophe des Lesbiens ne sembla jamais surannée : elle resta la forme naturelle de l'ode légère, le cadre délicat des chants consacrés à l'amour et au plaisir, et elle fut le modèle préféré d'Horace et des Latins.

Après Alcée et Sappho, Anacréon, leur disciple, ajouta de nouvelles formes rythmiques au trésor antérieur. Les principales de ses créations se rattachent à la poésie logaédique ; nous en parlerons plus loin. Disons seulement tout de suite que chez Anacréon, comme chez ses maîtres et devanciers, l'ode légère garde en général dans sa structure rythmique le même caractère de brièveté, de simplicité élégante qu'elle avait dès le début ; il arrive même parfois qu'elle l'exagère, et qu'elle recule, par une sorte de raffinement, au delà des deux types rythmiques que nous venons d'étudier : c'est ainsi qu'elle emploie volontiers des systèmes continus de simples *cola* très courts, sans aucune différence entre les vers ainsi réunis.

Le dialecte, dans ce genre de poèmes, est celui même

du pays auquel appartient le poète : Alcée et Sappho chantent en éolien, Anacréon en ionien.

Quant au style, la seule chose qu'on puisse en dire d'une manière générale, c'est qu'il est parfaitement sincère, et qu'ayant à exprimer des sentiments variés, il use avec une liberté hardie de toutes les ressources que la tradition poétique grecque met à sa disposition : tantôt simple, naïf, presque populaire ; tantôt éclatant, plein de ces épithètes composées qui renferment dans un seul mot plusieurs images ; ou d'une élégance exquise, tout éclairée de beaux mots épiques, ou encore d'une franchise, d'une vigueur, d'une éloquence poignantes. Bref, il prend toutes les allures, plus encore que dans l'iambe et dans l'élégie.

Les Grecs distinguaient dans la poésie légère plusieurs variétés, d'après la différence des occasions ou des sujets : chants d'amour (ἐρωτικά), chants de table (συμποτικά, παροίνια μέλη), chants politiques (στασιωτικά). Cette division est simple et juste, mais elle n'implique pas de différences bien tranchées dans la technique des poèmes qui se rapportaient à l'un ou à l'autre de ces groupes : c'est une classification plutôt rationnelle et littéraire que traditionnelle et technique. Aussi n'avons-nous pas grand'chose à ajouter sur chacune de ces subdivisions, qui ne constituent pas des genres à proprement parler.

Rappelons cependant que l'ode amoureuse avait suscité un mode musical nouveau, le *mixolydien*, dont on attribuait quelquefois l'invention à Sappho, et qui passa ensuite dans la tragédie : le caractère en était très passionné [1]. Notons aussi que cette sorte de chanson est souvent désignée par le mot *cômos* (κῶμος). Alcée disait : « Reçois mon cômos, reçois-le, je t'en prie, je t'en sup-

1. Aristoxène, dans Plutarque, *De Musica*, c. 16.

plie [1] ! » Hermésianax, à son tour, parlant des prétendues amours d'Alcée pour Sappho, disait de la même façon : « Quels *cômos* ne lui offrit-il pas [2] ! » Le mot se trouve employé encore pareillement dans Anacréon [3]. C'était donc une locution consacrée. Or on sait que le *cômos* était proprement la partie finale du repas, celle où l'on buvait parmi les chants et les danses, et que, par extension, ce mot a également signifié soit ces chants et ces danses, soit la troupe qui les exécutait [4]. Quand Alcée ou Anacréon parlent du *cômos* qu'ils offrent à une jeune fille aimée d'eux, s'agit-il d'un chœur qu'ils mènent à sa porte et qui lui donne une sorte de sérénade ? ou bien la jeune fille, presque toujours une hétaïre, est-elle présente au festin lui-même ? Dans tous les cas, si ces chansons d'amour n'ont pas d'ordinaire la discrétion et l'intimité qu'un moderne s'attendrait peut-être à y trouver, c'est qu'elles se rattachent, au moins par leur origine, à la joie bruyante d'une « buverie ».

Quant à la chanson politique, elle remplaçait à Lesbos l'iambe et l'élégie : c'est la forme éolienne de la même inspiration.

Les chants de table, enfin, n'appelleraient aucune observation particulière si le nom même sous lequel un certain nombre d'entre eux sont souvent désignés, le nom de *scolie* [5] (σκόλιον), ne soulevait un problème assez obscur. Tandis que les autres mots grecs cités plus haut sont des adjectifs usuels et clairs qui dénotent une classification récente, ce mot de *scolie*, au contraire, trahit par son

1. Fragm. 56.
2. Dans Athénée, p. 598, B.
3. Fragm. 17 : 'Ερόεσσαν — ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων παῖδι ἁβρῇ.
4. Pindare aussi appelle quelquefois ses odes triomphales des κῶμοι ; cela tient à ce que l'ode triomphale se chantait souvent à la fin d'un banquet (d'où le nom technique ἐγκώμιον).
5. Σκόλιον plutôt que σκολιόν. — Sur le scolie, cf. Engelbrecht, *De Scoliorum poesi*, Vienne, 1882. Cf. aussi Flach, p. 470.

obscurité une origine ancienne et populaire. Σκολιός veut dire « tortueux » ou « oblique[1]. » En quoi les poèmes ainsi appelés méritaient-ils leur nom ? Les anciens l'ont expliqué de plusieurs manières, mais toutes ces explications sont évidemment conjecturales, et quelques-unes sont ridicules[2]. Ce qui obscurcit encore le problème, c'est que le scolie a beaucoup changé suivant les époques. Un scolie de Pindare était tout autre chose qu'un scolie d'Alcée ou de Terpandre. Il en a été du scolie comme de tant d'autres genres lyriques, le nome, par exemple, l'hyporchème, le dithyrambe, qui se sont peu à peu transformés au point de devenir méconnaissables. Monodique avec Alcée, le scolie devient choral avec Bacchylide et avec Pindare : du même coup, il cesse d'être personnel et familier pour se rapprocher du lyrisme d'apparat; malgré l'identité du nom, ce sont là deux genres distincts ; le mot persiste, comme il arrive si souvent, plus longtemps que la chose. Plus tard, à Athènes, nouveau changement : on chante dans les festins, sous prétexte de scolie, des morceaux empruntés à d'anciens poètes, tragiques ou autres, et que les convives recousent tant bien que mal l'un à l'autre selon le caprice de leur mémoire[3]. Au milieu de ces transformations, il est dif-

1. Malgré la différence d'accentuation, les deux mots σκόλιον et σκολιός sont évidemment identiques : la place de l'accent dans σκόλιον doit tenir à une influence éolienne. Les Grecs eux-mêmes paraissent avoir dit indifféremment tantôt σκόλια, tantôt σκολιὰ μέλη (Aristote, *Polit.*, III, 14, p. 1285, A, 38).

2. On voit dans l'*Etymologicum magnum* (718, 35) que Didyme avait proposé plusieurs étymologies sans s'arrêter à aucune. Cf. Suidas, Σκολιόν ; Hésychius, Σκολιόν et Τὴν ἐπιδεξιάν ; Eustathe, *ad Odyss.*, p. 1574, 11 ; Proclus, *Chrestom.*, p. 246 (Westphal) ; Athénée, X, p. 427, D, et surtout XV, 693-695 (passage classique). En désespoir de cause, M. Flach, fidèle à son habitude de se tourner toujours vers l'Orient, serait disposé à chercher l'origine du mot et de la chose en Lydie (p. 207). Pourquoi ?

3. C'est du moins ce qu'on a cru voir dans Athénée, en comparant X, 427, D, avec XV, 694, A-B.

ficile de saisir le trait essentiel et spécifique du scolie [1]. Cependant, certains témoignages insistent sur le caractère de simplicité de cette sorte de chants [2], et les scolies attiques qui nous ont été conservés par Athénée sont en effet très simples et très populaires [3]. On parle aussi des plaisanteries qui abondaient dans le scolie [4]. Ces traits, à vrai dire, sont peu caractéristiques. En existait-il de plus particuliers ? Il est quelquefois question d'une branche de myrte que les chanteurs se passaient de l'un à l'autre et qui remplaçait le barbitos absent [5]. Mais le barbitos n'était pas toujours absent, et cet emploi de la branche de myrte est suspect [6]. Le plus probable est que le mot σκόλιον (quelle qu'en soit d'ailleurs la signification précise), servit d'abord à désigner la variété éolienne du chant de table. L'origine éolienne du scolie est établie par la tradition (qui le fait remonter à Terpandre), par l'usage du barbitos, et sans doute aussi par l'accentuation même du mot σκόλιον. Cette espèce de chant de table avait peut-être à l'origine ce caractère particulier d'être exécuté non par un chœur chantant à l'unisson, mais par

1. La description d'Otfried Müller (t. II, p. 131 de la trad. fr.) est loin d'être satisfaisante. Il y voit un chant exécuté par « un seul des convives, versé dans la musique et la poésie », avec « certaines libertés et irrégularités qui facilitaient l'improvisation » ; d'où son nom. Mais le second point est douteux, et le premier (qui n'est pas toujours vrai) ne suffit pas à distinguer le scolie de tout autre chant monodique.

2. Athénée, XV, p. 693, F, et 694, A-B ; Proclus, *Chrestom.*, p. 246 (Westphal).

3. Athénée, XV, p. 694 et suiv.

4. Proclus, *loc. cit.*

5. Schol. Plat., *Gorg.*, 451, E ; Suidas, v. Σκολιόν ; Hésychius, v. Τὴν ἐπιδεξιάν.

6. Dans le scolie en l'honneur d'Harmodios et d'Aristogiton (Athénée, XV, p. 695, A), il est question d'une branche de myrte (ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω), mais non de son emploi en guise de barbitos : ce n'est peut-être là qu'une manière poétique de désigner la couronne de myrte des convives.

une série de chanteurs improvisant à tour de rôle chacun un vers (comme il arrive aujourd'hui encore dans certaines espèces de chansons populaires [1]) et se succédant soit d'après leur place à table, soit dans un ordre plus capricieux qui pût motiver ce nom de σκόλιον. Mais les modifications subies peu à peu par le scolie et sa diffusion dans le monde grec firent promptement perdre de vue ce qui sans doute à l'origine le distinguait de tout autre chant de table, sauf peut-être une certaine simplicité dont le souvenir persista, et l'emploi des mètres lesbiens, par où il continua de se distinguer des chants analogues d'origine ionienne, écrits habituellement en distiques élégiaques. Bref, pour les Grecs du ve siècle déjà, comme pour nous, le scolie n'était plus que la chanson de table franchement lyrique, par opposition à la chanson de table élégiaque ; et quant aux explications qu'on donna plus tard du mot σκόλιον, c'étaient des hypothèses étymologiques suggérées par le mot lui-même, mais sans aucun rapport certain avec les origines vraies du genre [2].

D'autres genres lyriques que l'ode amoureuse et la chanson de table furent cultivés à Lesbos. Alcée et Sappho firent soit des hymnes, soit des hyménées dont il nous reste des fragments. Mais, de même qu'en pays dorien le scolie devait se rapprocher de l'ode d'apparat, de même, à Lesbos, le lyrisme d'apparat ou semi-reli-

1. Cf. H. de la Villemarqué, *Barzaz Breiz*, p. 396, et J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, p. 253.

2. Ajoutons seulement que, dans les scolies athéniens dont parle Athénée, l'usage de chanter à tour de rôle et séparément, que nous avons indiqué comme étant peut-être primitif, se retrouve encore fidèlement conservé. Il n'en était pas de même assurément dans les scolies de Pindare. Mais, pour le scolie comme pour d'autres genres, à côté de la forme savante et perfectionnée, une certaine trace de la forme primitive et populaire a pu survivre dans une variété particulière du genre.

gieux prit quelque chose de l'ode légère : il se fit plus simple, plus populaire que partout ailleurs.

Un dernier point reste à noter : l'ode légère, à la différence de l'iambe et de l'élégie, produisit de véritables écoles lyriques. Les poètes élégiaques, accompagnés par des flûtistes de profession, n'étaient en général que poètes, et le devenaient par la seule vertu de leur génie propre. L'iambe déjà, quand il ne s'en tenait pas à la récitation mélodramatique, exigeait du poète un apprentissage musical plus compliqué : Archiloque fut certainement un grand musicien; mais les successeurs d'Archiloque se réduisirent presque aussitôt à la poésie pure, en laissant la musique de côté; il n'y eut donc jamais de tradition musicale iambique. Il n'en fut pas de même pour l'ode légère. Là, le chant, l'accompagnement par le barbitos, furent de règle et de coutume constante; il fallait donc apprendre la musique et le maniement du barbitos pour devenir un poète lyrique en ce genre. Nous avons vu Terpandre fonder à Lesbos une véritable école de musiciens. Après Terpandre, Alcée et Sappho, qui recueillirent la tradition, eurent à leur tour des disciples; des jeunes gens se groupèrent autour d'eux pour se former à leur exemple. Nous retrouverons ces habitudes, encore plus fortes et plus constantes, dans la poésie d'apparat, où la succession des maîtres et des élèves a été souvent notée avec précision par les anciens.

Arrivons aux poètes de l'ode légère. Ils forment deux groupes distincts : d'abord les poètes de Lesbos, ensuite Anacréon et son école. Les sujets traités sont à peu près les mêmes, la manière est différente : d'un côté il y a plus de naïveté, plus de chaleur et plus de passion; de l'autre plus de finesse peut-être et plus de légèreté spirituelle.

II

§ 1. LES POÈTES LESBIENS

Le premier des poètes de Lesbos est Alcée, né à Mitylène [1]. Le temps de sa vie est déterminé d'une manière approximative par les événements auxquels il fut mêlé [2]. C'est un contemporain de Pittakos [3] (qui lui-même était né vers le milieu du VIIe siècle), mais un contemporain plus jeune, selon toute apparence [4] : il avait probablement une quarantaine d'années au début du VIe siècle.

Quelques faits importants de sa vie sont connus, mais pour se rendre exactement compte de l'ordre dans lequel ils se succédèrent, il faudrait mieux connaître que nous ne pouvons faire l'histoire intérieure de Mitylène durant cette période. La famille d'Alcée appartenait à l'aristocratie de sa ville natale. Le poète prit une part active aux événements politiques de son temps. Des luttes violentes au dedans, au dehors une guerre sans cesse renaissante contre Athènes pour la possession de Sigée dans la Troade, voilà ce qui remplit toute cette époque. Alcée prit part à la guerre contre Athènes. Il y perdit son bouclier, comme Archiloque, et raconta aussitôt l'aventure dans une ode [5]. Ceci se passait sans doute dans sa jeunesse, car il semble que cette guerre ait été suspendue en 612, après que Pittakos, chef de l'armée lesbienne, eut tué en combat

1. Strabon, XIII, p. 617. Sur Alcée, cf. Welcker, *Kleine Schriften*, t. I, p. 126-147 : Théod. Kock, *Alkäos und Sappho*, Berlin, 1862.

2. Suidas, v. Σαπφώ.

3. Suidas, v. Πιττακός ; Diog. Laërce, I, 79.

4. La chronique d'Eusèbe place son ἀκμή (l'âge d'environ quarante ans) en 595 (Ol. XLVI, 2), et le marbre de Paros trois ans plus tard. On sait d'ailleurs tout ce qu'il y a de vague et de douteux dans ces indications.

5. Fragm. 32. Le bouclier fut suspendu par les vainqueurs dans le temple d'Athéna à Sigée. Cf. Hérodote, V, 95.

singulier le chef athénien [1]. Au dedans, les nobles et le peuple, comme dans la plupart des cités grecques, étaient depuis longtemps en lutte ouverte. Ces dissensions amenèrent l'établissement du despotisme; plusieurs tyrans se succédèrent au pouvoir, et Alcée ne cessa de les combattre [2]. C'est peut-être alors qu'il fut obligé pour sa sûreté d'aller en Egypte [3]. Son frère Antiménidas, vers le même temps, guerroyait en Asie, à la solde des rois de Babylone [4]. Cependant Pittakos, avec l'aide du parti modéré, réussit à expulser les tyrans [5]. Mais Alcée, aristocrate intransigeant, se trouva encore du parti de l'opposition et fut envoyé en exil. Avec son frère Antiménidas, il complota le renversement du gouvernement nouveau. Il ne réussit qu'à faire décerner à Pittakos, avec le titre d'*æsymnète,* un pouvoir aussi absolu que celui des tyrans, mais librement accepté du peuple, et expressément destiné à contenir les tentatives des exilés [6]. On sait que Pittakos, avec une grandeur d'âme qui rappelle celle de Solon, résigna volontairement le pouvoir au bout de dix ans et rendit au peuple la liberté. Alcée rentra-t-il alors dans sa patrie? C'est probable, mais nous n'en avons aucune preuve positive. Il résulte d'un de ses vers qu'il mourut vieux : dans ce passage, il demandait qu'on versât des parfums « sur sa tête éprouvée par tant de maux et sur sa poitrine vieillie [7]. » En deux mots, il résumait d'une manière touchante et vraie toute sa carrière.

1. Strabon, XIII, p. 599 ; Suidas, v. Πιτταχός ; Diog. Laërce, I, 71.
2. Strabon XIII, p. 617.
3. Fragm. 106 (dans Strabon I, p. 37).
4. Fragm. 33 (dans Héphestion, 58, et Strabon XIII, p. 617.
5. Strabon, *ibid.* ; Suidas, v. Πιτταχός.
6. Aristote, *Polit.*, III, 9 (p. 1285, A-B, Bekker). On place, d'après Diogène Laërce, l'avénement de Pittakos en 590. Cf. Curtius, *Hist. grecque,* t. I, p. 446 (trad. française).
7. Fragm, 42 : κατ τῶ πολίω στήθεος (dans Plut., *Questions de table*, III, 1, 3). Le sens du mot πολίω ne paraît pas douteux.

Au milieu de ces aventures, Alcée trouva le moyen d'être un grand poète. C'est sa vie même qui l'inspira : ses amours, ses plaisirs, ses souffrances, ses haines ont passé dans ses vers. Ses poésies formaient au moins dix livres [1]. Si nous les avions dans leur intégrité, toute son histoire serait vraiment sous nos yeux; par malheur, il ne nous en reste que des fragments (cent cinquante environ), dont beaucoup se réduisent à un mot; nous ne pouvons plus qu'entrevoir et deviner le poète. Denys d'Halicarnasse loue chez lui l'audace généreuse et la brièveté, le mélange de la grâce et de la force, la variété des figures, la clarté [2]. Quintilien dit à peu près la même chose [3]. Tous deux vantent d'une façon particulière ses chants politiques, dignes du plectre d'or , au dire de Quintilien[4], et dans lesquels, suivant Denys, il a merveilleusement saisi le ton du sujet, une certaine vigueur oratoire qui rappelle la tribune [5].

Ces chants formaient certainement une partie capitale dans l'œuvre d'Alcée : la politique a tenu tant de place dans sa vie qu'il ne pouvait en être autrement. Les fragments qui nous en restent sont parmi les plus importants. Ils ne suffisent cependant pas pour nous permettre d'y voir clairement les qualités qui provoquaient les éloges précis et chaleureux à la fois des deux critiques anciens. Pour le fond des choses, Quintilien en loue l'inspiration morale (*plurimum moribus confert*) : cette appré-

1. Athénée, XI, p. 481, A.

2. Ἀλκαίου δὲ σκόπει τό μεγαλοπρεπὲς καὶ βραχύ, καὶ ἡδὺ μετὰ δεινότητος, ἔτι δὲ καὶ τοὺς σχηματισμοὺς μετὰ σαφηνείας, ὅσον αὐτῆς μὴ τῇ διαλέκτῳ κεκάκωται (*Jugements sur les anciens*, 8).

3. Quintilien, *Inst. or.*, X, 1, 63.

4. *In parte operis aureo plectro merito donatur qua tyrannos insectatus multum etiam moribus confert.*

5. ... Καὶ πρὸ ἁπάντων τὸ τῶν πολιτικῶν πραγμάτων ἦθος· πολλαχοῦ γοῦν εἴ τις τὸ μέτρον περιέλοι πολιτικὴν ἄν τις εὕροι ῥητορείαν (mss. et édit. ῥητορικὴν... πολιτείαν). Cf. Quintilien : *plerumque oratori similis.*

ciation pouvait être justifiée en partie par ce que le poète y disait sans doute du prix de la liberté et des maux causés par le despotisme :

Les hommes courageux sont le rempart de la cité [1].

Mais ce qui nous frappe aujourd'hui surtout dans le petit nombre de ces vers, c'est la violence de l'esprit de parti et l'ardeur de l'invective. Strabon, d'ailleurs, en jugeait déjà de la même manière : car il parle des insultes continuelles jetées par Alcée à tous les maîtres de Mitylène, au sage Pittakos aussi bien qu'aux tyrans véritables, quoique le poète lui-même ne fût pas pur d'entreprises analogues [2]. La mort du tyran Myrsilos lui arrache un cri de joie sauvage :

C'est maintenant qu'il faut s'enivrer, maintenant qu'il faut boire à outrance, puisque Myrsilos est mort [3].

Même passion contre Pittakos, qu'il insultait daus un scolie :

Le misérable Pittakos, dans la cité divisée et malheureuse, a été fait tyran au milieu d'un concert d'éloges [4].

Le plus long des fragments d'Alcée est consacré à la description d'une demeure où l'on s'apprête pour le combat ; s'il s'agit là, comme on le croit généralement et comme cela semble probable, d'un combat contre le parti adverse, on peut dire que jamais la guerre civile n'a inspiré enthousiasme plus féroce :

1. Fragm. 23.
2. Strabon, XIII, p. 617 : Ἀλκαῖος οὖν ὁμοίως καὶ τούτῳ (τῷ Πιττακῷ) ἐλοιδορεῖτο καὶ τοῖς ἄλλοις...., οὐδ' αὐτὸς καθαρεύων τῶν τοιούτων νεωτερισμῶν.
3. Fragm. 20.
4. Fragm. 37, A (dans Aristote, *loc. cit.*) ; il y a quelque incertitude sur le sens précis de deux ou trois détails.

La grande salle resplendit des lueurs de l'airain, toute parée pour Arès : voici les casques brillants, du haut desquels ondulent les blanches crinières chevalines, ornement de la tête des guerriers ; aux crochets des murs pendent tout à l'entour les brillantes cnémides d'airain, rempart contre les traits robustes, et les cuirasses de lin toutes neuves ; les creux boucliers jonchent le sol ; voici des épées de Chalcis, voici des ceintures et des baudriers. Ne les oublions pas, puisque nous avons entrepris cette œuvre [1].

D'autres poètes grecs ont vécu au milieu des discordes et s'y sont mêlés : Archiloque, Solon, Théognis. Mais Solon est un sage, et Théognis, malgré la vigueur de ses haines, n'a pas chanté la guerre civile sur ce ton. Pour Archiloque, c'est surtout à ses ennemis privés, semble-t-il, qu'il réservait ses iambes les plus amers. Le poète de Lesbos a porté dans la vie publique des colères analogues à celles qu'Archiloque nourrissait contre Lycambès : sa politique fut une politique de passion ardente et naïve, une politique d'amoureux éconduit.

Quant au style, on voit dans ce morceau la vigueur éloquente dont parle Denys. On y trouve aussi la vivacité des images, les belles épithètes pittoresques relevant la précision des termes techniques, et dans l'ensemble une clarté limpide. Un autre fragment, des plus poétiques, est celui où il compare les discordes civiles à une tempête. La comparaison n'a par elle-même rien de rare, mais ce qui est la marque d'Alcée, c'est le mélange de simplicité dans l'expression et de force pittoresque :

Je ne comprends rien à la lutte des vents : de ci, de là, le flot roule ; et nous, au milieu, ballottés dans notre noir navire, nous souffrons durement de la grande tempête ; le pied du mât est dans l'eau ; la voile, toute à jour, pend en lambeaux, et les haubans sont détendus [2].

1. Fragm. 15.
2. Fragm. 18. Je traduis le texte de Bergk ; quelques détails sont douteux.

Il s'agit dans ce passage de l'état de Mitylène sous la tyrannie de Myrsilos. Il disait encore à ce sujet :

La nouvelle vague s'élève plus haut que celles qui précèdent, et nous aurons un grand mal à vider le navire quand il sera descendu au plus creux [1].

Tout cela est vif et bien vu : l'image est simple, hardie, pleine de saveur [2].

Même franchise d'accent dans ses scolies. La politique y reparaissait quelquefois : c'est dans un scolie, nous l'avons vu, qu'il avait attaqué Pittakos. Quelques réflexions d'une morale sérieuse apparaissent aussi çà et là ; il citait quelque part le mot amer du Spartiate Aristodème : « L'argent, c'est là tout l'homme [3] ; » il disait que le vin était pour l'âme un miroir [4]. Mais ce qui paraît avoir tenu le plus de place dans ces poèmes, s'il faut en juger par les extraits que les anciens nous en ont transmis, c'est la joie franche du buveur qui aime le vin et les banquets comme il déteste Myrsilos, de tout son cœur et sans arrière-pensée. Avec Alcée, il semble qu'il y ait en général peu à deviner. Sa verve est parfois gracieuse et même délicate, mais elle est simple, toute en dehors, naïvement joyeuse ; il ne rêve pas ; il ne fait pas de la mélancolie un assaisonnement du plaisir ; il se contente de sentir avec vivacité le charme de l'heure présente. S'il s'agit de trouver des motifs de boire, il n'est jamais à court. Athénée déjà l'avait remarqué : quelque temps qu'il fasse, quelque circonstance qui se présente,

1. Fragm. 19.

2. Une ode à Mélanippos sur la perte de son bouclier (fragm. 32) et une autre adressée à son frère Antiménidas (fragm. 33), où il est question d'un géant que celui-ci avait tué étant au service du roi de Babylone, peuvent aussi avoir fait partie des στασιωτικά.

3. Fragm. 49.

4. Fragm. 53.

c'est toujours pour lui une raison d'emplir sa coupe:

Buvons, car le soleil est au zénith [1].

Zeus se fond en eau, le ciel déchaîne l'hiver, les fleuves s'arrêtent... verse le vin plus doux que le miel [2].

Je sens venir le printemps fleuri : verse le vin dans les cratères [3].

Buvons ; pourquoi attendre la lumière de la lampe? il n'y a plus qu'un filet de jour [4]...

N'abandonnons pas nos cœurs à la calamité : le chagrin ne nous guérira pas, ô Bacchus! le meilleur remède, c'est d'apporter du vin et de s'enivrer [5].

Il avait certainement bien plus qu'Horace le droit de dire :

Si tu veux planter, plante d'abord de la vigne [6].

Nullam, Vare, sacra vite prius severus arborem.

Dans cet ordre d'idées et de sensations, il a de la finesse et de la grâce :

Arrose de vin tes poumons ; le soleil est haut, la saison est accablante, et la soif brûle toutes choses; harmonieusement, dans le feuillage, bruit la cigale, et de ses ailes tombe en notes pressées son chant sonore, tandis que l'été embrasé, s'étendant sur la terre, y répand la sécheresse. Le chardon fleurit ; c'est le temps où les femmes sont ardentes et où les hommes sont faibles, car Sirius leur brûle la tête et les genoux [7].

On reconnaît dans ce passage une imitation parfois

1. Fragm. 40.
2. Fragm. 34.
3. Fragm. 45.
4. Fragm. 41.
5. Fragm. 35.
6. Fragm. 44.
7. Fragm. 39. Je suis le texte de Bergk, suffisamment sûr dans l'ensemble.

presque littérale d'un célèbre morceau d'Hésiode [1]. A prendre les choses en gros et d'un peu loin, il semble qu'Alcée ait presque voulu borner son rôle à mettre en chanson des vers que tout le monde savait par cœur [2]. Quand on y regarde de plus près, on voit que la main de l'artiste se décèle par deux ou trois traits nouveaux et expressifs : la soif de toute la nature, la cigale dans le feuillage (chez Hésiode, elle est simplement « perchée sur un arbre »), et l'été enflammé desséchant toutes choses. Cela est à la fois large et précis : c'est surtout d'une grâce exquise, et le rhéteur Démétrius citait déjà les vers sur la cigale pour en signaler les heureuses métaphores [3].

L'amour l'avait aussi beaucoup occupé : « Quoique d'un cœur belliqueux, dit Horace [4], il aimait, au milieu même des combats, ou quand il attachait au rivage son navire battu des vents, à chanter Bacchus, et les Muses, et Vénus, et l'enfant qui toujours l'accompagne. » Et Horace nous apprend tout de suite que Lycos, aux yeux noirs et à la noire chevelure, avait été l'un des objets de cet amour. Le grave Quintilien regrette qu'Alcée, capable de plus hauts sujets, se soit abaissé si souvent à des jeux et à des amours peu dignes de son talent [5]. Alcée chantait la beauté, et, selon l'usage grec, la beauté des éphèbes aussi volontiers que celle des femmes. Que les sens eussent plus de part que l'âme à ses amours, on n'en saurait douter; un petit signe noir sur un beau corps, suivant Cicéron, lui faisait l'effet non d'une tache, mais d'une lumière et d'une grâce [6]. Ses peintures étaient

1. *Travaux*, 582-587. Cf. t. I, p. 524.
2. Cf. le fragm. 83, aussi imité d'Hésiode.
3. *De l'Élocution*, 142.
4. *Odes*, I, 32.
5. *Inst. or.*, X, I, 63.
6. *De Nat. Deor.*, I, 28.

naïvement sensuelles, et un juge sévère pouvait s'en scandaliser. Mais il ne faudrait pas croire non plus qu'elles fussent grossières : un sens exquis du beau devait les en défendre. Dans le peu de vers qui nous en restent, ce qui domine, c'est l'amour de la délicatesse gracieuse [1]. Il était même capable d'une réserve chaste. On le voit par une ode qu'il adressait à sa rivale en poésie, Sappho, et dont nous n'avons plus que les deux premiers vers [2]. Ces deux vers font vivement regretter le reste, car ils sont délicieux par le mélange d'ardeur et de respect, par la grâce du sentiment et la réserve pudique de l'expression; l'ode entière devait être exquise :

Pure Sappho, à la chevelure de violettes, au doux sourire, j'ai quelque chose à te dire, mais la honte me retient.

Et Sappho lui répondait, avec une finesse toute féminine :

Si tu avais le désir du beau et du bien, si ta langue ne méditait aucune mauvaise parole, la honte ne couvrirait pas tes yeux, et tu dirais franchement ce que tu penses [3].

Enfin l'œuvre d'Alcée comprenait aussi des hymnes. Il nous reste quelques débris de trois hymnes à Apollon, à Hermès, à Athéna. Pausanias, qui mentionne l'hymne à Apollon, le désigne par le nom de *proème* [4]. On sait

1. Fragm. 62, 63.

2. Fragm. 55 (dans Héphestion, p. 85) ; cf. Aristote, *Rhét.*, I, 9 (p. 1367, A, Bekker). — Athénée (XIII, 599, C-D) cite une sorte de dialogue lyrique assez semblable, mais manifestement apocryphe (au moins pour une partie), entre Anacréon et Sappho. On peut être tenté d'en conclure que celui-ci ne mérite pas non plus une entière confiance. M. Flach (p. 470, note 1) ne croit qu'à l'authenticité des vers de Sappho. Comme les vers sont dignes d'Alcée et que nulle impossibilité chronologique ne force à les rejeter, je m'en tiens à la tradition.

3. Sappho, fragm. 28 (dans Aristote, *loc. cit.*).

4. Pausanias, X, 8, 9.

que ce mot semble avoir désigné une espèce d'hymne monodique qui, au lieu d'être, comme le nome, la partie essentielle de la fête, n'en était que le prélude, et servait à introduire d'autres chants. Himérius, il est vrai, désigne le même poème comme un péan [1]; mais l'expression est certainement impropre, et c'est Pausanias qui doit avoir raison. On voit par l'analyse d'Himérius que l'*Hymne à Apollon* comprenait un assez long récit des légendes delphiennes relatives à Apollon. Le poète racontait le départ du dieu chez les Hyperboréens, puis son retour, que fêtait la nature entière. Les oiseaux chantaient, « comme ils peuvent chanter chez Alcée », dit Himérius : les rossignols d'abord, et aussi les hirondelles ; avec les oiseaux, les cigales et l'onde même de Castalie, aux flots d'argent, s'associaient à la joie de toute la nature. Nous n'avons plus, malheureusement, le moyen de juger par nous-mêmes de la grâce et de l'éclat de ces peintures. Les fragments des hymnes sont fort courts. Le plus long (quatre vers tirés de l'Hymne à Athéna) est d'une restitution trop incertaine pour qu'il soit utile de le traduire. Ce qu'on y voit de plus intéressant, c'est qu'Alcée, à la différence de Terpandre, n'écrivait plus ses hymnes en hexamètres. Suivait-il en cela l'exemple d'Alcman, ou puisait-il directement dans la tradition populaire de Lesbos? Quoi qu'il en soit, l'Hymne à Apollon (le premier poème du premier livre suivant un scholiaste [2]) était formé d'une suite de vers analogues à ceux qui ouvrent la strophe alcaïque; l'Hymne à Hermès, qui venait immédiatement après, était formé de vers semblables aux trois premiers de la strophe saphique; l'Hymne à Athéna était en strophes alcaïques. Ainsi, dès l'apparition de l'ode légère à Lesbos, les rythmes

1. Himérius, *Discours*, XIV, 10.
2. Schol. d'Héphestion, p. 219 (Westphal).

logaédiques, si bien appropriés à cette inspiration vive et musicale, y possèdent assez d'empire pour devenir la forme d'expression ordinaire des hymnes mêmes, ou du moins de cette espèce d'hymnes qu'on trouve dans Alcée, et qui semble avoir tenu une place intermédiaire entre la poésie tout à fait religieuse du nome et la poésie purement profane.

A côté d'Alcée, l'île de Lesbos a produit Sappho, d'un génie différent, mais égal, et dont la gloire a été d'autant plus grande que sa qualité de femme, surtout aux yeux des générations qui suivirent, rendait sa supériorité plus extraordinaire. « Sappho, dit Strabon [1], est une merveille (θαυμαστόν τι χρῆμα) : on chercherait en vain, dans toute la suite de l'histoire, une femme qui puisse, même de loin, lui être comparée pour la poésie. » Il faut ajouter qu'au point de vue moral Sappho est une sorte d'énigme : les anciens déjà ne savaient trop ce qu'ils en devaient penser; les modernes sont divisés à son sujet; de là un nouvel attrait, celui d'un mystère à éclaircir; de là aussi des légendes, une polémique souvent reprise, et par conséquent un surcroît de célébrité. Essayons de démêler d'abord ce qu'on peut savoir de sa vie et de ses mœurs, ensuite ce qu'elle vaut comme artiste [2].

Sappho (en dialecte éolien Psappho [3], ou, par abréviation, Psappha [4]) naquit probablement à Erésos, l'une des villes de Lesbos [5], mais vécut habituellement à Mi-

1. Strabon, XIII, p. 617.
2. Sur Sappho, cf. Welcker, *Kleine Schriften*, t. II, p. 80-144, et t. V, p. 229-242 ; Th. Kock, *Alkäos und Sappho*, Berlin, 1862 ; A. Schœne, *Ueber das Leben der Sappho* (dans les *Symbola Phil. Bonn. in honorem F. Ritschelii coll.*, 1867, p. 731-762) ; Luniak, *Quæstiones Sapphicæ*, Kasan, 1888.
3. Fragm. 59 (voc. Ψάπφοι).
4. Fragm. 1, v. 20 (voc. Ψάπφα).
5. Suidas, v. Σαπφώ.

tylène, la cité la plus importante de l'île, ce qui fait qu'elle fut quelquefois appelée Mitylénienne [1]. On sait qu'Alcée lui adressa des vers et qu'elle lui répondit [2]. Elle vivait par conséquent au début du VIe siècle, ainsi que le répètent tous les témoignages. Quant à savoir exactement la date de sa naissance, ou même si elle était plus jeune ou plus âgée qu'Alcée, c'est impossible. Les modernes s'autorisent en général de la déclaration amoureuse adressée par celui-ci à Sappho pour supposer qu'elle était la plus jeune des deux : mais l'argument, comme on voit, est loin d'être décisif. Ce qui tendrait plutôt à le faire croire, c'est l'histoire racontée par Hérodote [3] au sujet de son frère et de la courtisane Rhodopis; comme l'histoire se passe en Egypte sous Amasis, on peut être tenté d'en conclure qu'à cette date (après 570) Sappho était encore d'âge à avoir un frère jeune et un peu fou. Mais rien de tout cela évidemment n'apporte une certitude entière.

Son père, suivant Hérodote, s'appelait Scamandronymos [4]. Mais on voit par la notice de Suidas qu'il y avait à ce sujet des traditions nombreuses et assez divergentes. La même notice dit que sa mère s'appelait Cléis. Elle ajoute que Sappho épousa un citoyen d'Andros fort riche, appelé Kerkylas ou Kerkolas, et qu'elle en eut une fille nommée Cléis, comme son aïeule. Ce nom de Cléis se rencontre encore dans un gracieux fragment cité par Héphestion [5]. Ces vers, à eux seuls, ne suffiraient pas à prouver que Cléis fût la fille de Sappho plutôt que l'une de ses jeunes amies, et quelques savants préfèrent cette

1. Strabon, *loc. cit.*
2. Cf. plus haut, p. 224.
3. Hérodote, II, 135.
4. Cf. Élien, *Hist. var.*, XII, 19. Ce nom, selon la remarque de M. Luňák (*op. cit.*, p. 86), semble indiquer que la famille avait des relations étroites avec les Éoliens de la Troade.
5. Fragm. 85.

seconde interprétation [1]. Cependant, le nom même de l'aïeule, fût-il de l'invention de quelque généalogiste, rend bien vraisemblable que les anciens, qui pouvaient lire la pièce entière, y trouvaient des raisons de croire que Cléis était réellement la fille de Sappho, et non pas simplement son amie. D'ailleurs l'existence d'une fille de Sappho est incontestable, car Maxime de Tyr parle d'un poème qui lui était adressé et nous en indique le sujet en homme qui pouvait encore le lire [2]. Quant au nom de son mari, toutes les discussions auxquelles on s'est livré pour ou contre la vérité de l'affirmation de Suidas, outre qu'elles sont sans importance par leur objet, ne reposent que sur des hypothèses [3]. — Deux au moins des frères de Sappho nous sont connus par des témoignages dignes de foi. L'un, appelé Larichos, avait été souvent mentionné par elle dans ses vers, suivant Athénée [4]. L'autre, nommé Charaxos, est le héros de l'aventure racontée par Hérodote : la courtisane Rhodopis, esclave à Naucratis en Egypte, avait été rachetée à grand prix par Charaxos, devenu amoureux d'elle, et

1. Sittl, t. I, p. 326.

2. Fragm. 136; dans Maxime de Tyr, *Dissert.*, XXIV, 9.

3. M. Luniak (*op. cit.*, p. 80), essaie d'établir que le nom de Κερκόλαος (= Κρεκόλαος) signifie « cithariste » (ὁ κρέκων τῷ λαῷ) et que ce nom ou ce surnom indique une famille de musiciens (cf. Sappho, fragm. 136 : μουσοπόλος οἰκία). Il ne croit pas, comme on l'admet volontiers aujourd'hui, que ce nom soit une invention ridicule et obscène de la comédie attique. Il suppose en outre qu'au nom de l'île ionienne d'Andros, donnée par Suidas comme sa patrie, il faut substituer Antandros, toute voisine de Lesbos. Enfin, par une hypothèse ingénieuse, mais évidemment un peu fragile, il suppose que les vers rappelés par Maxime de Tyr, et où Sappho console Cléis à propos d'un deuil de famille, s'appliquaient à la mort de Kerkolaos, si bien que Sappho serait restée veuve vers trente ou trente-cinq ans. On peut se représenter ainsi les choses, mais il faut avouer que ces constructions manquent de solidité.

4. Athénée, X, p. 424, F. (Fragm. 139).

Sappho, dans une chanson, avait vivement attaqué à la fois la courtisane et ce frère prodigue [1].

La famille de Sappho appartenait à la noblesse de Lesbos, car le premier des deux frères dont il vient d'être parlé remplissait auprès des prytanes de Mitylène un emploi d'échanson, réservé, dit-on, aux jeunes gens de famille aristocratique. C'est comme étant noble, sans aucun doute, que Sappho fut envoyée en exil, par un sort analogue à celui du poète Alcée. La Chronique de Paros, qui nous a conservé le souvenir de ce fait, rapporte qu'elle se rendit en Sicile [2]. Il est probable qu'elle en revint quand Pittakos rappela les exilés [3]. On ne sait ni quand ni comment elle mourut. Une légende fort répandue racontait qu'amoureuse du beau Phaon et repoussée par lui, elle se précipita du haut du rocher de Leucade. C'est le poète comique Ménandre qui, dans sa *Leucadienne* [4], semble avoir fait allusion l'un des premiers à cette histoire. Le caractère légendaire en est évident. Ce rocher de Leucade (sur la côte d'Epire) était surmonté d'un temple d'Apollon, et l'on précipitait de là chaque

1. Hérodote, *loc. cit.*; cf. Athénée, XIII, p. 596, B, qui nomme cette femme Δωρίχα, et conteste sur ce point le récit d'Hérodote. — Suidas parle d'un troisième frère appelé Eurygios.

2. Marbre de Paros, l. 51 : 'Αφ' οὗ Σαπφὼ ἐγ Μιτυλήνης εἰς Σικελίαν ἔπλευσε φυγοῦσα... La date, qui suivait, est malheureusement effacée dans l'inscription, mais elle était comprise entre 605 et 591.

3. M. Luniak (p. 68 et suiv.) conteste la réalité de l'exil de Sappho. Sa principale raison est qu'Ovide, dans l'épître que Sappho est censée écrire à Phaon (*Héroïdes*, ép. 15), bien qu'elle fasse allusion à ses misères, ne dit rien de ce malheur. M. Luniak, en effet, a démontré très finement que cette épître doit être regardée comme étant bien d'Ovide et que celui-ci, en l'écrivant, s'est constamment inspiré à la fois des poésies de Sappho et d'une biographie alexandrine qu'il a dû lire en tête de son exemplaire de Sappho. La thèse en général est plausible, mais, sur ce point particulier de l'exil, je ne vois pas que la démonstration soit décisive.

4. Ménandre, *Leucad.*, fr. 1 (Dindorf-Didot); dans Strabon, X, p. 452.

année des criminels, suivant Strabon, en guise de victimes expiatoires [1]. Ce rite sauvage avait rendu l'endroit célèbre ; les amoureux dans leur désespoir, menaçaient de se jeter du rocher de Leucade ; l'expression se trouve chez Anacréon [2] ; peut-être se trouvait-elle aussi chez Sappho ; quoi qu'il en soit, on comprend sans peine que l'imagination des comiques grecs ait volontiers prêté à la poétesse de l'amour une fin que la légende attribuait, pour des raisons analogues, à d'autres personnages plus ou moins mythiques [3], et qui s'accordait si bien, semblait-il, avec le caractère passionné des poésies de Sappho. — Mais ceci nous amène à un sujet beaucoup plus important que la question des dates et des circonstances extérieures de sa biographie, je veux dire à la nature même des sentiments qui ont rempli sa vie et qui ont été la source principale de son inspiration.

On sait en effet que le sujet principal des chants de Sappho était l'amour : elle en disait les plaisirs et les souffrances, elle chantait la beauté des jeunes hommes et celle des jeunes filles ; ses vers, si doux, étaient en même temps pleins de flamme. Qu'en faut il conclure sur ses mœurs ? Elle qui chantait l'amour avec tant de force, quelle place lui avait-elle fait dans sa vie ? Il était inévitable que la légende, à Athènes surtout, s'emparât d'un si beau sujet. La comédie aimait à mettre en scène les poètes célèbres d'autrefois, et ce n'était pas pour les honorer ; rien ne semblait plus amusant que de railler ces personnages connus de tous. Cratinos avait fait une *Cléobuline,* Téléclidès un *Hésiode* [4]. Il y eut aussi, bien entendu, des *Phaon* et des *Sappho*

1. Strabon, *loc. cit.*
2. Anacréon, fragm. 19.
3. Deucalion, Képhalos, etc.
4. Nous n'avons pas à rappeler ici les attaques dirigées par la comédie contre les poètes contemporains.

(six ou sept au moins [1]), sans compter la *Leucadienne* de Ménandre. On imagine aisément jusqu'où dut aller, en fait d'inventions plaisantes ou grossières, la verve des poètes comiques, au sujet de la poétesse de Lesbos. De là toute une légende, dont l'écho est arrivé jusqu'à nous. Sappho devient une courtisane [2], ou pis encore. Elle passe sa vie à rechercher des amants, qui parfois la dédaignent, et elle a tous les vices que la médisance populaire reprochait aux Lesbiennes. Qu'en devons-nous penser? Welcker [3] et Otfried Müller [4], avec un optimisme imperturbable, se sont portés garants de la pureté de Sappho; ils ont été suivis par la plupart des critiques allemands. L'Anglais Mure, au contraire, a prononcé contre elle un véritable réquisitoire [5]. Quand il s'agit des mœurs grecques, un plaidoyer trop sentimental risque d'être naïf. D'autre part, il serait puéril de prendre au pied de la lettre toutes les affirmations médisantes des anciens, ou même tout ce que semblent dire certains vers suspects de Sappho. La vérité est probablement entre ces deux extrémités; mais à quelle distance de l'une ou de l'autre?

On se rappelle les beaux vers qu'Alcée adressait à Sappho et la fine réponse de celle-ci : si l'on veut un exemple des libertés de la légende, qu'on lise les vers où l'Alexandrin Hermésianax parle de cet amour [6] : à l'en

1. *Fragm. comic.*, éd. Meineke, t. II, p. 707; t. III, p. 112, 315, 338; t. IV, p. 409.

2. Le grammairien Didyme, selon Sénèque (*Lettres*, XXXVIII, 37) avait écrit un traité sur la question de savoir si Sappho était une courtisane. Tatien (*Adv. Græcos*, 32) l'appelle γύναιον πορνικὸν ἐρωτομανές.

3. Welcker, *Kleine Schriften*, t. II, p. 80-144.

4. Otf. Müller, *Litt. gr.*, t. II, p. 105 (trad. française).

5. Mure, *History of greek Liter.*, t. III, p. 315, 496 et suiv.

6. Dans Athénée, XIII, p. 598, B-C. L'erreur s'explique, sans se justifier, par le fragm. 14 d'Anacréon, mal compris.

croire, Alcée aurait eu un rival heureux, et ce rival aurait été... Anacréon, qui vivait soixante ans plus tard ! Le poète comique Diphile allait bien jusqu'à donner à Sappho pour amants à la fois Archiloque et Hipponax, séparés l'un de l'autre par un intervalle de cent cinquante ans [1] ! Ces exemples conseillent la prudence à l'égard des récits traditionnels [2]. L'histoire du beau nocher Phaon est celle qu'on a le plus souvent répétée. Cette histoire telle qu'Élien la raconte, est légendaire au premier chef [3] : Phaon passe Aphrodite dans sa barque et reçoit d'elle en retour un parfum qui le transfigure. Comme Élien parle certainement de celui que Sappho avait chanté, on a pu voir dans ce Phaon, non sans vraisemblance, un personnage de la mythologie populaire, un type idéal de la beauté virile, anciennement célébré dans des chansons lesbiennes, et que Sappho aurait chanté à son tour comme elle a chanté Adonis [4]. Ajoutons, avec Bergk, que Sappho, comme Archiloque, comme Anacréon, a certainement exprimé maintes fois dans ses chansons des sentiments qui ne lui étaient pas personnels, et qu'on ne saurait voir une déclaration de son amour dans tous les vers où elle a pu faire parler une femme amoureuse. En résumé, l'histoire des amours de Sappho, telle qu'on la racontait

1. *Ibid.*, 599, C.

2. Il ne faut cependant pas non plus s'appuyer sur cette réponse de Sappho pour célébrer sa pureté virginale (une coquette spirituelle, en somme, pouvait l'écrire), ni affirmer, comme on le fait parfois, que les attaques de Sappho contre son frère Charaxos et la courtisane Rhodopis prouvent l'austérité de sa vie ; car Ninon elle-même, si elle avait eu un frère qui se fût ruiné pour une Rhodopis, était femme à lui faire la leçon.

3. Élien, *Hist. var.*, XII, 18.

4. Flach, p. 491-494. — M. Luniak croit à l'existence de Phaon, et suppose, d'après l'Héroïde d'Ovide, que c'était un très jeune homme, beaucoup plus jeune que Sappho, et un aristocrate. Mais pourquoi Ovide n'aurait-il pas transformé en personnage réel le mythique Phaon ?

dans l'antiquité, ne présente aucun caractère d'authenticité ; c'était, sur presque tous les points, une pure légende, et, de plus, une légende tout à fait invraisemblable. Car Sappho, nous le savons, avait composé tout un livre d'épithalames : les Lesbiens n'auraient pas demandé tant d'épithalames à une femme décriée. Mais n'y a t-il pas, d'autre part, quelque difficulté à croire qu'une femme si empressée à chanter l'amour, et qui le chante avec tant de feu, avec une vivacité de paroles si hardie, ait été une sorte de vestale uniquement occupée d'entretenir le feu sacré de la poésie [1] ?

Ses relations avec les jeunes femmes dont les noms reviennent si souvent dans ses vers soulèvent un problème analogue. La plupart étaient ses élèves en musique et en poésie [2]. Comme beaucoup de poètes lyriques, Sappho avait autour d'elle des disciples qui venaient apprendre son art et qui probablement exécutaient ses poésies chorales ou du moins en dirigeaient l'exécution. Ces chœurs de jeunes filles, fort répandus dans toute la Grèce, devaient être à Lesbos particulièrement en usage. La grâce féminine y était en grand honneur et des prix de beauté s'y décernaient aux femmes dans le temple d'Héré [3]. Sappho d'ailleurs n'était pas la seule femme de Lesbos qui tînt école de poésie ; on nous parle de Gorgo et d'Andromède comme de rivales qui lui disputaient ses élè-

1. Sappho était-elle belle? Suivant Maxime de Tyr (XXIV, 7), elle était *petite et noire*, μικρὰ καὶ μέλαινα, et la beauté dont on la louait était surtout celle de sa poésie. C'est probablement dans quelque vers de Sappho elle-même que Maxime de Tyr avait puisé ces renseignements. Le mot d'Alcée, ἰόπλοκε, donne l'idée d'une beauté brune. Cf. Ovide, *Héroïdes*, XV, 31-35 (*Si mihi difficilis formam natura negavit... sum brevis... Candida si non sum...*) — Portraits d'Alcée et de Sappho dans O. Jahn, *Ueber Darstell. griech. Dichtern auf Vasenbilder*, pl. I.

2. Suidas, Σαπφώ.

3. Schol. Hom., *Iliade*, I, 129.

ves [1]. Ces habitudes, si différentes de celles d'Athènes, expliquent à merveille que tant de noms de femmes ou de jeunes filles se pressent dans les vers de Sappho ; il n'y a pas plus lieu d'être surpris de voir Sappho en commerce continuel avec cette jeune troupe que de trouver autour de Socrate des Alcibiade, des Charmide et des Xénophon ; la comparaison est de Maxime de Tyr, et elle a été souvent reprise depuis, non sans raison. Mais ce qui étonne, quoi qu'on en dise, c'est la façon dont s'expriment, dans ce petit monde féminin, les passions qui en divisent ou en rapprochent les membres. Les haines ont un air de jalousie amoureuse. L'amitié emploie des termes tels que la Phèdre d'Euripide et de Racine, parlant de son amour pour Hippolyte, n'a guère qu'à transcrire des vers de Sappho [2]. Il ne sert de rien d'épiloguer sur un mot d'une autre pièce pour tâcher d'établir que celle-là s'adresse à un homme [3]. A défaut de telle ou telle pièce, d'autres subsistent qui ne peuvent laisser aucun doute. Il est clair que Sappho s'adressait à ses jeunes amies en des termes tout à fait semblables à ceux qu'employait Alcée pour s'adresser à des éphèbes [4]. Et d'ailleurs Horace, qui lisait encore les poésies complètes de Sappho, nous dit expressément que les plaintes de celle-ci avaient surtout pour objet les jeunes filles de Lesbos [5].

1. Maxime de Tyr, *Dissert.* XXIV. Androméda est mentionnée au fragm. 41, et le nom de Gorgo a été restitué par Bergk avec vraisemblance au fragm. 48.

2. Fragm. 2.

3. Fragm. 1 (dans Denys d'Halic., *Sur l'arrangement des mots*, c. 23). Les mss. donnent, au vers 24, ἐθέλοισαν ; la pièce alors s'adresse à un homme. Mais Bergk écrit ἐθέλοισα, et il en résulte qu'il s'agit d'une femme. La correction de Bergk me paraît évidente, quoi qu'on puisse penser du fond des choses.

4. Cf., outre le fragm. 2 (où le vers 14 est décisif), les fragm. 33, 34, 41, etc.

5. Horace, *Odes* II, 13, 24 : Æoliis fidibus querentem — Sappho puellis de popularibus. Cf. *Epîtres*, I, 19, 28 (*mascula Sappho*).

Otfried Müller rappelle à ce sujet l'amitié que les hommes faits, chez les Doriens, entretenaient pour les éphèbes, et « où les jeunes gens, dit-il, se formaient à une noble et mâle vertu ». Il applique sa théorie dorienne aux poétesses éoliennes de Lesbos. Soit : il est parfaitement oiseux de discuter la qualité exacte de cette amitié ou de cet amour, et d'essayer de déterminer avec précision des limites que le langage même semble si souvent prendre à tâche de confondre ; amitié plus ou moins esthétique et sensuelle, amour plus ou moins platonique, ce sont des nuances fort difficiles à démêler ; sans compter qu'en pareille matière il faut se garder de conclure toujours des paroles aux actes et de certaines habitudes de style à des habitudes de conduite. L'exemple de l'austère et pur Socrate montre, dans un sujet analogue, combien les deux sortes de sentiments étaient sujets, en Grèce, sinon à se confondre, du moins à tenir le même langage. Il convient pourtant d'ajouter, pour être franc, que si cette manière de parler ne prouve rien contre Socrate, elle prouve beaucoup contre Athènes. Il est fâcheux qu'on pût y être un fort honnête homme, un Solon par exemple, sans faire les distinctions que faisait Socrate. J'ai peur que le langage de Sappho ne prouve aussi contre Lesbos, et justement dans la même mesure [1]. Quant à Sappho elle-même, on fait remarquer qu'elle vante quelque part la vertu [2], qu'en outre elle reçut de grands honneurs à Mitylène [3],

1. Avouons seulement que des sentiments qui paraissent identiques peuvent être en réalité assez différents selon qu'on les rencontre dans une société moderne et chrétienne ou au contraire dans une époque plus naïve, dans un pays où l'art est une religion, où la beauté est une vertu, où Zeus enlève Ganymède, où Sophocle pense peut-être comme Alcibiade, et où Platon lui-même en est réduit à inventer l'amour platonique.

2. Fragm. 80.

3. Aristote, *Rhét.*, II (p. 1398, B, 12).

et que son image orna des monnaies d'Erésos [1]. On infère de là qu'elle avait, en matière de morale, les idées d'une honnête femme du XIX[e] siècle. Bornons-nous à en conclure, sans trop insister, qu'elle était par les mœurs au rang des plus estimées de ses compatriotes, et qu'elle les dépassait par le génie. — Sur ce dernier point nulle obscurité, nul embarras.

Les poésies de Sappho formaient dans l'antiquité neuf livres. Il ne nous en resterait que des débris (cent soixante-dix fragments environ), si Denys d'Halicarnasse et Longin n'avaient eu l'heureuse pensée de citer deux odes à peu près entières. Cette division en neuf livres, due probablement aux grammairiens d'Alexandrie, était fondée en partie sur la nature des mètres et en partie sur celle des genres [2]. C'est ainsi que le premier livre se composait exclusivement de pièces écrites en strophes saphiques; le second et le troisième, de pièces où les vers, semblables entre eux, étaient groupés en *systèmes*; un autre encore, de pièces en vers asclépiades; et qu'à côté de cela les *Epithalames*, peut-être aussi les *Elégies* et les *Hymnes*, formaient des livres distincts [3].

On voit quelle était la variété des poèmes de Sappho. Cette variété pourtant semble avoir été dans la forme plus que dans les sujets; au fond Sappho est avant tout la poétesse de l'amour et de la beauté. Ce qui change, c'est l'occasion de cet amour, c'est la nature des sentiments qui s'y rattachent, tantôt plus personnels et tantôt

1. Pollux, *Onom.* IX, 84.

2. Voir, sur toutes ces questions, la note de Bergk en tête des Fragments de Sappho dans son édition des Lyriques (p. 874 des premières éditions; t. III, p. 82, de la 4[e]).

3. M. Luniak conteste l'existence des élégies de Sappho parce qu'Ovide lui fait dire (v. 5-6) :

> Forsitan et quare mea sint alterna requiris
> Carmina, cum lyricis sim magis apta modis.

Mais c'est trop presser les paroles d'un poète bel-esprit.

plus généraux, tantôt joyeux et tantôt tristes; de là ces changements de rythmes qui dénotent un art savant et délicat. Mais la matière, en somme, est toujours semblable : même dans ses hymnes, il est probable qu'elle chantait Aphrodite plus souvent que Zeus [1] : le maître de sa pensée, c'est Eros, qui sans cesse agite son cœur et éveille son imagination; c'est par lui que son souvenir est resté vivant dans la postérité; c'est toujours lui qu'elle chante, avec un mélange original et exquis de grâce, de passion et de naïveté.

La beauté qu'elle célèbre est surtout riante et gracieuse: c'est celle de l'aimable Aphrodite plutôt que de la majestueuse Athéné. « O pures Charites aux bras de roses, filles de Zeus, » disait-elle dans une de ses odes [2]. Et Philostrate, à ce propos, note que Sappho a pour la rose une prédilection déclarée, qu'elle la vante sans cesse et qu'elle aime à comparer avec elle les plus belles de ses compagnes [3]. Pour exprimer la gloire poétique, elle dit « les roses de la Piérie [4] ». Dans la *Couronne* de Méléagre, la rose est attribuée à Sappho [5]. Elle loue quelque part Cléis « semblable aux fleurs d'or [6] ». Elle parle plusieurs fois de l'hyacinthe. Ses vers, dit Démétrius, sont pleins d'amour, d'alcyons, de printemps [7]. Elle veut que la belle jeunesse se pare de couronnes de fleurs :

> Enlace de tes mains délicates, ô Diké, les guirlandes autour de ta chevelure ; de belles fleurs ajoutent à la grâce ; on se détourne d'un front sans couronne [8].

1. Les fragm. 62 et 63, où il est question d'Adonis, peuvent avoir appartenu à des hymnes.
2. Fragm. 65.
3. Philostrate, *Epîtres*, 71.
4. Fragm. 68.
5. *Anthol. Palat.*, IV, 1, 6.
6. Fragm. 85.
7. *De l'Élocution*, 132 et 166.
8. Fragm. 78. Le texte est mal établi ; j'en donne le sens général et résumé plutôt qu'une traduction exacte.

La toilette même ne lui semble pas superflue : elle se moque d'une rivale qui ne sait pas disposer avec élégance les plis de sa robe [1] ; elle parle volontiers d'étoffes rares [2], de parfums [3], de bijoux : « Ne fais pas la fière pour une bague », dit-elle à une rivale [4]. N'est-ce pas un trait bien féminin que cet amour des fleurs, de la beauté brillante et bien parée?

Cette beauté charmante jette Sappho dans une ivresse tantôt douce et tantôt violente. Elle aime fortement, parfois avec une tendresse exquise, parfois avec des transports douloureux. Son amour s'exprime sans grossièreté, mais sans pruderie ; son langage est naïf et hardi. Dans l'état de mutilation où ses vers nous sont parvenus, il n'est pas toujours permis de savoir si c'est elle-même qui parle ou si elle fait parler quelque amoureux ; mais peu importe : qu'elle parle sous son nom ou sous celui d'un personnage plus ou moins fictif, c'est toujours son âme qu'elle exprime. Or l'âme qui vit dans ses vers est ardente et passionnée :

Je désire et je brûle [5].

La lune et les Pléiades ont disparu ; la nuit est en son milieu, l'heure passe, et je reste solitaire dans ma couche [6].

L'amour me torture, dompteur des membres, doux et amer à la fois, monstre invincible [7].

L'amour ébranle mon âme, pareil au vent de la montagne qui s'abat sur les chênes [8].

Et surtout ce passage, où la douceur des images dans

1. Fragm. 70.
2. Fragm. 155.
3. Fragm. 49, 156, 165.
4. Fragm. 35.
5. Fragm. 23.
6. Fragm. 52.
7. Fragm. 40.
8. Fragm. 42.

les premiers vers fait un si vif contraste avec la peinture intense de l'émotion physique dans les derniers[1] :

Celui-là me paraît égal aux dieux qui s'assied devant toi, et, de tout près, entend ta voix si douce,
Ton rire aimable, qui fond mon cœur dans ma poitrine. Dès que mon regard t'aperçoit, la voix me manque,
Ma langue se sèche, un feu subtil court sous ma peau, ma vue se trouble et mes oreilles bourdonnent;
Je ruisselle de sueur ; un tremblement me saisit tout entière ; ma couleur ressemble à celle de l'herbe, et je me sens presque mourir.

Ces admirables vers, imités par Théocrite[2], traduits par Catulle [3], vantés par Longin[4], traduits de nouveau par Racine[5], sont restés comme le type éternel des peintures de l'amour violent et profond qui s'empare de tout l'être, qui le dessèche jusqu'aux moelles et qui devient une torture physique. Du premier coup, la limite du pathétique est atteinte : on pourra varier les détails, on ne dira jamais ni mieux ni plus fortement.

Est-il besoin d'ajouter qu'une âme capable de sentir ainsi l'amour devait être accessible à la jalousie ? Plus d'un vers de Sappho nous la montre irritée. Elle blâme Atthis de rechercher Andromédà[6]. Elle se moque d'une orgueilleuse qu'un bracelet rendait vaine[7]. Elle se plaint que son malheur lui vienne de ceux qu'elle traite avec le plus de faveur[8]. On sent partout une âme délicate et frémissante.

1. Fragm. 2.
2. *Idylles*, II, 104 et suiv.
3. Catulle, LI, A.
4. Ou par l'auteur, quel qu'il soit, du *Traité du sublime*, c. 10.
5. *Phèdre*, acte I, sc. 3.
6. Fragm. 41.
7. Fragm. 35.
8. Fragm. 12.

Et pourtant, l'orgueil aussi la soutient et la rassérène. Elle est fière de son art et de son génie. Les Muses lui ont donné la gloire [1]. Quand la vie lui sera ôtée, elle ne veut pas que sa fille la pleure : « Les thrènes ne conviennent pas à la demeure des poètes [2]. » Son souvenir ne périra pas [3]. Elle vante une jeune fille pour son talent (σοφία) [4] ; elle en menace une autre de l'oubli pour le motif contraire :

Tu mourras, et de toi, alors et à jamais, rien ne subsistera, parce que tu n'as point de part aux roses de la Piérie ; obscure habitante des demeures d'Adès, tu voltigeras parmi les morts inconnus [5].

Elle parle de son humeur sereine et douce [6]. Elle veut que l'âme se tienne en garde contre la colère [7]. Le ton de sa réponse à Alcée est spirituel avec dignité [8]. On comprend qu'elle ait pu donner à son frère Charaxos, l'imprudent amant de Rhodopis, des leçons de bon sens et de fierté [9].

Les *Épithalames* semblent avoir tenu, dans l'œuvre de Sappho, une place importante. A en juger par les fragments, on y trouvait moins de passion que dans les autres odes, mais plus de naïveté pittoresque. Le choix des mots et des images, l'allure courte et presque enfantine de la phrase, avec ses termes répétés, ses reprises, ses hésitations apparentes, tout y porte au plus haut degré le caractère de l'art populaire. Le dialecte, le rythme,

1. Fragm. 10.
2. Fragm. 136.
3. Fragm. 32 (cf. Aristide, II, 508, cité par Bergk au fragm. 10).
4. Fragm. 69.
5. Fragm. 68.
6. Fragm. 72.
7. Fragm. 27.
8. Fragm. 28.
9. Fragm. 138 (et peut-être 148).

l'emploi du refrain dans certaines pièces contribuaient sans aucun doute au même effet. Cette naïveté voulue rappelle celle de Théocrite; comme celle-ci, d'ailleurs, elle s'allie avec une grande puissance d'expression quand le sentiment l'exige, et avec une sobriété élégante qui est la marque d'un art très savant ou d'un goût très fin. Seulement l'art de Sappho est plus spontané : il y a chez elle plus de naïveté vraie et de simplicité non cherchée. Le chant d'hyménée comporte souvent une partie plaisante. Sappho ne reculait pas devant ce côté de sa tâche. Ses plaisanteries sur l'époux campagnard (ἄγριος νυμφίος) et sur le portier des noces étaient célèbres : Démétrius y fait allusion [1]. Elle disait de ce dernier personnage :

Le portier a des pieds longs de sept toises, et des sandales faites de cinq cuirs de bœuf; dix savetiers y ont travaillé [2]

Démétrius note la simplicité du style de ces passages, qui rappelaient le langage parlé. On en peut dire autant du morceau suivant, où elle représente avec gaîté la haute taille de l'époux :

Élevez le toit de la demeure,
O hyménée,
Élevez-le haut, charpentiers,
O hyménée;
L'époux arrive, égal à Arès,
O hyménée,
Bien plus grand qu'un bel homme
O hyménée [3].

1. *De l'Elocution*, 167.
2. Fragm. 98.
3. Fragm. 91. J'ai suivi la division métrique et le texte de Bergk (4e édition), bien qu'on puisse être tenté de rattacher à la même pièce le fragm. 92 et de réduire les vers du fragm. 91 à deux hexamètres.

Le ton qui domine, dans les fragments des épithalames, c'est la naïveté gracieuse. Elle compare une jeune fiancée à un beau fruit, une belle pomme douce, toute rougissante au sommet de l'arbre, sur la branche la plus haute :

> Ceux qui faisaient la cueillette l'ont oubliée; oubliée? non, mais ils n'ont pu l'atteindre [1].

Cette correction est bien naïvement spirituelle. Et ceci encore, avec le jeu délicat des mots φέρειν et ἀποφέρειν :

> O soir, toi qui ramènes tout ce que disperse au loin la brillante aurore — tu ramènes la brebis, tu ramènes la chèvre, — voici qu'à la mère tu emmènes son enfant [2].

On peut deviner, même à travers l'insuffisance d'une traduction, quelques-unes des qualités du style de Sappho : la justesse vive et le réalisme discret de l'expression, l'éclat des images, la netteté de la phrase presque toujours courte, parfois d'une extrême douceur, mais parfois aussi rapide et vibrante. Il faut ajouter à ces traits ceux que toute traduction efface, la naïveté expressive du dialecte lesbien, la hardiesse des épithètes composées, souvent accumulées avec une liberté toute lyrique, la liberté sonore du rythme. L'impression générale qui se dégageait du style de Sappho était celle d'une douceur élégante, d'une grâce brillante et pure. Denys d'Halicarnasse cite Sappho à côté d'Anacréon et de Simonide parmi les maîtres du style aisé, coulant, agréablement mélodieux [3]. Cette appréciation est juste, mais il faut la bien entendre : l'élégance de Sappho n'est pas une élégance

1. Fragm. 93 (imité par Catulle, LXII, 46 et suiv.).
2. Fragm. 95 (imité par Catulle, *ibid.* 21-23). — Voir encore le fragm. 99, avec la répétition du mot ἄραο.
3. *De l'arrangement des mots*, c. 23.

timide et, pour ainsi dire, négative : elle n'exclut pas les extrêmes; elle les unit harmonieusement; elle est à la fois gracieuse et forte, naïve et savante, spirituelle et passionnée, mais tout cela finement, légèrement, sans appuyer sur les détails, qui sont entraînés dans un mouvement facile et doux.

Finissons par une traduction, celle de l'ode même que cite Denys à l'appui de son jugement, et qui est certainement en effet, par la grâce spirituelle du tour, par le mélange de finesse et de naïveté, par la sobriété harmonieuse de la composition, un parfait exemple de l'élégance de Sappho :

Déesse au trône éclatant, immortelle Aphrodite, fille de Zeus, habile aux ruses, ne laisse pas, je t'en prie, ô déesse, mon cœur succomber sous les calamités et les souffrances.

Viens ici, comme cette autre fois déjà où, docile à mon appel, tu quittas les parois d'or de ton père et descendis vers moi :

A ton char étaient attelés de beaux passereaux rapides, et au-dessus de la terre obscure leurs ailes battaient l'air à coups pressés, t'entraînant du ciel à travers l'espace éthéré;

Ils arrivèrent aussitôt. Et toi, ô bienheureuse, souriant de tes lèvres immortelles, tu me demandas ce que j'avais, et pourquoi je t'appelais,

Et quels vœux formait mon cœur en délire : « Qui souhaites-tu de persuader? Qui veux-tu gagner à ton amour? Qui te fait souffrir, ma Sappho?

Celle qui te fuit, bientôt te cherchera; elle refuse tes présents, elle t'en donnera; si elle ne t'aime pas, elle t'aimera bientôt, même malgré elle [1]. »

Viens donc aujourd'hui encore; tire-moi de mes durs soucis; accomplis les souhaits de mon cœur et accours toi-même à mon aide [2].

A côté de Sappho, les anciens citaient quelquefois les

1. Je lis κωὐκ ἐθέλοισα, avec Bergk, et non κωὐκ ἐθέλοισαν.
2. Fragm. 1.

noms d'Erinna et de Damophyla, dont ils faisaient ses élèves et ses amies. — On racontait qu'Erinna [1] était morte à dix-neuf ans, après avoir composé des chansons à l'imitation de Sappho [2], des épigrammes, et surtout un poème intitulé *La Quenouille*, « en trois cents vers dignes d'Homère. » Le peu qui nous en reste ne nous permet plus d'apprécier le mérite littéraire du poème; nous en ignorons même le sujet; tout au plus peut-on conjecturer, d'après un vers de l'Anthologie, qu'elle se représentait comme obligée de filer la laine malgré elle, par crainte de sa mère, et qu'elle prenait sa quenouille pour confidente de ses rêves poétiques. Mais on voit encore, par les fragments, que le poème était écrit dans un dialecte semi-dorien. Cela semble indiquer qu'Erinna, dont on fait quelquefois une Lesbienne, était plutôt née, comme on le disait aussi, à Télos, petite île dorienne voisine de Rhodes. Il faut en outre noter que la tradition qui la met en relation avec Sappho n'est nullement certaine. Eusèbe la fait vivre au IVe siècle : cette sorte de petit poème épique en miniature, de trois cents vers seulement, semble en effet mieux convenir à une époque peu ancienne [3]. Il est fort possible que la tradition qui fait d'elle une élève de Sappho soit née seulement de l'habitude d'établir entre les œuvres de ces deux femmes des comparaisons analogues à celle qu'on trouve dans l'épigramme de l'Anthologie. — Quant à Damophyla, c'était, dit-on, une Pamphylienne, à laquelle on attribuait des chansons amoureuses et des hymnes [4].

1. Suidas, v. Ἤριννα. Cf. *Anthol. Palat.*, IX, 190.
2. C'est ce qui ressort du vers 7 de l'épigramme de l'Anthologie.
3. Cf. Bergk, *Poet. Lyr. gr.* (4e éd.), t. III, p. 141-142 (925-926 des premières éditions).
4. Philostrate, *Vie d'Apoll.* I, 30.

§ 2. Anacréon.

Anacréon, fils de Skythinos [1], naquit à Téos, une des douze villes de la confédération ionienne d'Asie-Mineure [2]. On ignore la date exacte de sa naissance, mais l'époque brillante de sa vie remplit la seconde moitié du VIe siècle. C'est de son temps, dit Strabon [3], que les habitants de Téos s'expatrièrent pour fonder sur la côte thrace la colonie d'Abdère. On sait par Hérodote [4] que cet événement fut la conséquence de l'invasion perse dirigée par Harpagos contre l'Asie-Mineure en 545. Anacréon habita peu sa nouvelle patrie. Une partie de son existence se passa à Samos, auprès du tyran Polycrate; une autre, à Athènes, auprès d'Hipparque, le fils de Pisistrate. La tyrannie de Polycrate a duré au moins dix ans [5]; elle prit fin en 522. Les vers d'Anacréon, suivant Strabon [6], étaient tout remplis du nom de ce personnage. Le poète fut donc son hôte pendant plusieurs années. On racontait même qu'il avait été son maître et qu'il était venu à Samos sur l'appel du père de Polycrate [7]; mais ce récit a tout l'air d'une invention de basse époque. Quand Polycrate fut tué, Anacréon était à Samos [8]. Peu de temps après, sans doute, il se rendit auprès d'Hipparque, qui l'avait envoyé chercher, disait-on, par une

1. Suidas, Ἀνακρέων. Sur le nom du père d'Anacréon, il y avait plusieurs traditions différentes.
2. Sur Anacréon, cf. Welcker, *Kleine Schriften*, t. I, 251-270. Voir aussi la *Notice sur Anacréon* mise par A. F. Didot en tête de sa traduction (Paris, 1864).
3. Strabon, XIX, p. 644.
4. Hérodote, I, 168.
5. Curtius la croit un peu plus longue (t. II, p. 166, n. 1 de la trad. française).
6. Strabon, XIV, p. 638.
7. Himérius, *Disc.* XXX, 5.
8. Hérodote, III, 121.

galère à cinquante rameurs [1]. Les grandes familles d'Athènes se disputèrent le charmant poète, et la riche maison des Critias, entre autres, lui fit un accueil dont le souvenir se trouvait consigné dans ses vers [2]. Xanthippe, le père de Périclès et le vainqueur de Mycale, fut aussi son ami [3]. On sait qu'Hipparque périt assassiné en 514. Une épigramme conservée sous le nom d'Anacréon [4] et destinée à une offrande d'Echécratidas, prince d'une cité de la Thessalie, peut faire supposer qu'il chercha alors une retraite auprès de quelqu'une des puissantes familles princières de ce pays. On ne sait ni la date ni le lieu de sa mort. Suivant Lucien [5], Anacréon mourut à quatre-vingt-cinq ans; il est certain du moins qu'il mourut vieux : dans plusieurs de ses vers, il parle lui-même de sa vieillesse, et la tradition le représentait d'ordinaire sous les traits d'un vieillard [6]. Une épigramme attribuée à Simonide place son tombeau à Téos [7]; mais l'authenticité de l'épigramme est douteuse, et cette affirmation manque d'autorité. Suidas rapporte qu'il fut obligé de quitter Téos pour Abdère à la suite de la révolte ionienne (494); mais il est évident que c'est là une forme altérée du récit relatif à l'émigration de 545. En somme rien ne prouve qu'il vécût encore en 494. — Un ou deux fragments d'Anacréon montrent qu'il avait porté quelque

1. [Platon,] *Hipparque*, 228, C.
2. Platon, *Charmide*, 157, E.
3. Anacréon lui avait adressé des vers, suivant Himérius (*Disc.* V, 3; cf. fragm. 126), avant même d'aller à Samos; cette amitié aurait donc daté d'un premier voyage à Athènes. Les statues de Xanthippe et d'Anacréon se voyaient, au temps de Pausanias, à côté l'une de l'autre dans l'Acropole (Paus. I, 25, 1).
4. Fragm. 103.
5. *Macrob.*, 26.
6. C'est sous cet aspect notamment qu'il figure dans les poèmes dits Anacréontiques.
7. Simonide, fragm. 184. — Sur la mort d'Anacréon, voir un récit légendaire dans Pline, *Hist. Nat.* VII, 5.

temps les armes : il racontait, probablement en souvenir d'Archiloque et d'Alcée, qu'il avait fui en jetant son bouclier [1]. L'aventure, peut-être en partie imaginaire, doit sans doute se rapporter au temps de la guerre d'Harpagos. Quoi qu'il en soit, il n'y a rien, chez Anacréon, du soldat de profession ni du mercenaire aventureux. C'est essentiellement un poète de cour, un ami du plaisir, qui a passé un demi-siècle à se couronner de roses, à chanter l'amour et le vin, et qui, ayant gardé jusqu'à la fin cette belle humeur folâtre, est resté dans la mémoire des hommes comme le type même de la légèreté aimable et brillante.

Les œuvres d'Anacréon formaient, à l'époque alexandrine, cinq livres [2]. Nous n'en avons plus que des fragments fort courts, provenant presque tous de chansons d'amour et de chansons de table. On demandait un jour au poète pourquoi ses hymnes, au lieu d'être consacrés aux dieux, avaient pour objet de beaux enfants : « C'est que, dit-il, ce sont là nos dieux [3]. » Le mot n'a pas besoin d'être authentique pour être vrai : il caractérise exactement l'inspiration d'Anacréon. On trouve pourtant, parmi les vers qui nous restent de lui, deux fragments adressés l'un à Artémis, l'autre à Dionysos, et que les éditeurs rattachent à des hymnes : le premier est trop court pour qu'on en puisse bien voir le sens; le second, un peu plus long (et que l'on considère en général, sans beaucoup de raison, comme une prière complète) aboutit à ces mots : « Conseille à Cléobule, ô Dionysos, d'accueillir mon amour »; cela suffit pour en montrer le caractère. D'hymnes proprement dits, sévères et graves, Anacréon n'en a jamais composé : s'il lui est arrivé d'invoquer parfois une divinité qui ne fût pas Éros, ou Aphro-

1. Fragm. 28 et 29.
2. Crinagoras, dans l'*Anthologie Palatine*, IX, 239.
3. Schol. Pind., *Isthm.*, II, 1.

dite, ou Dionysos, c'est sans doute dans quelque péan à demi sérieux par où s'ouvrait une fête mondaine, et ces prétendus hymnes ne sont encore que des chansons par la pensée comme par le mètre. — Suidas lui attribue encore des élégies et des iambes ; de plus on a sous son nom quelques épigrammes. De celles-ci, nous avons parlé précédemment[1]. Des iambes et des élégies, il ne reste que quelques vers, dont le sens n'est pas toujours facile à saisir. Ce qu'on y voit, pourtant, c'est que l'inspiration en différait peu de celle des odes : si les iambes étaient satiriques, la moquerie ne manquait pas non plus dans les chansons ; et quant aux élégies, le peu qui en reste se rapporte encore soit aux festins, soit à l'amour, c'est-à-dire au sujet ordinaire des odes ; on y trouve même des idées de détail toutes semblables. La question de forme a donc ici peu d'importance. Anacréon, de race ionienne, a cultivé les genres ioniens de l'iambe et de l'élégie concurremment avec le genre éolien de la chanson logaédique. Mais, dans tous, il a mis la même conception de la vie, le même accent personnel, le même art, si bien que, sans trop distinguer entre des genres tout voisins, c'est uniquement cette inspiration commune à tous, c'est l'esprit propre d'Anacréon, qu'il s'agit de démêler et de définir.

La partie la plus active de sa vie semble avoir été celle qu'il passa auprès de Polycrate ; c'est du moins celle qui a laissé dans sa poésie les traces les plus distinctes. Le cadre était à souhait pour son génie. L'histoire de Polycrate est une des plus romanesques parmi toutes celles des tyrans grecs ; aussi la légende, comme on le voit par les récits d'Hérodote[2], l'avait rendue populaire. C'est un aventurier sans scrupules, hardi, brillant, téméraire,

1. Cf. plus haut, p. 162.
2. Hérodote, III, 39-46 et 120-125. L'histoire de l'anneau de Polycrate est restée célèbre.

qui s'empare de la tyrannie par une série de crimes, fonde une puissance redoutable, en use comme un brigand, s'entoure pourtant de l'éclat des arts, et meurt un beau jour dans un guet-apens. Il avait commencé par faire périr un de ses frères pour être seul maître. Une fois au pouvoir, il se mit à piller amis et ennemis indistinctement, ayant pour maxime, dit Hérodote, que les amis étaient plus reconnaissants quand on leur rendait ce qu'on leur avait pris d'abord que quand on ne leur prenait rien du tout [1]. Avec cela, fort épris des arts, curieux des belles choses, et désireux de faire admirer sa magnificence. Il avait orné et enrichi Samos. Il avait fait venir à grands frais de toutes les parties de la Grèce les plus belles races de chiens, de chèvres, de porcs, de moutons [2]. Dans sa forteresse d'Astypalée, défendu par sa flotte de guerre et par ses mille archers scythes, il tenait une cour luxueuse; il aimait à s'entourer de beaux esclaves, d'artistes, de savants et de poètes (le Thrace Smerdiès à la belle chevelure, le flûtiste Bathylle, le médecin Démokédès, les poètes lyriques Ibycos et Anacréon [3]); il vivait en despote intelligent et raffiné.

C'est dans ce monde très brillant, mais très peu moral, que vécut Anacréon. Son rôle, comme celui d'Ibycos de Rhégium, fut d'assaisonner par la douceur de ses chants les fêtes du maître; il était l'âme de ses plaisirs, le charme de ses banquets. On ne saurait demander à un poète de ce genre une conception bien haute de la vie. Pindare, dans sa gravité dorienne, refusa longtemps, dit on, d'aller tenir une place analogue auprès du tyran de Syracuse, Hiéron; et quand enfin il se décida à s'y rendre, il ne consentit pas à se mettre tout à fait au ton

1. Hérodote, III, 39.
2. Athénée, XII, p. 540, C-E.
3. Sur Smerdiès, cf. *Anthol. Palat.*, VII, 27 et 31; sur Bathylle, *ibid.* 30 et 31; sur Démokédès, Hérodote, III, 125.

de la demeure royale; sa voix, quoique mélodieuse, put rester grave et même sévère. Anacréon ne fit rien de pareil. Pas un mot, dans sa poésie, ne nous avertit qu'il ait jamais cherché un autre idéal que celui dont les fêtes de Samos lui offraient la matière : sa pensée s'y renferme sans aucune gêne; le vin, le plaisir, les beaux éphèbes lui suffisent. Il ne veut même pas que dans un banquet on lui parle de guerres sanglantes et de choses sérieuses : des vers aimables, « où s'unissent les dons des Muses et ceux d'Aphrodite[1] », voilà ce qu'il demande et ce qu'il donne. Le sujet ordinaire de son inspiration, c'est l'amour; un amour tout sensuel, et à la grecque; passionné parfois, mais plus souvent spirituel, léger, qui badine avec grâce et qui se joue.

Je veux chanter le délicat Éros, aux couronnes verdoyantes et fleuries; c'est le maître des dieux, c'est le dompteur des hommes[2].

Voilà le ton et, pour ainsi dire, la théologie d'Anacréon : il asseoit sur le trône de Zeus, à demi sérieux et à demi souriant, le délicat Éros, et en fait le roi du monde. Roi puissant encore et non sans majesté; car l'Éros d'Anacréon est fort au-dessus de ces petits Éros alexandrins qui ne sont plus que des divinités de boudoir; celui-là garde de la force et reste redoutable :

Éros, comme un bûcheron, m'a frappé de sa grande hache et jeté dans l'eau furieuse du torrent[3].

Les jouets d'Éros sont les délires et les fureurs[4].

Il agite l'âme et la désespère :

1. Fragm. 94.
2. Fragm. 65.
3. Fragm. 47.
4. Fragm. 46.

J'aime et je n'aime pas; je désire et je ne désire plus [1].

Vienne pour moi la mort: je n'ai plus d'autre remède à tant de maux [2].

Et ailleurs, il parle du saut de Leucade, qu'il est prêt à affronter dans l'ivresse de sa passion [3]. Ne nous y trompons pas pourtant : déjà le badinage poétique perce sous la violence du langage; le saut de Leucade n'a probablement jamais tué personne, du moins en fait d'amoureux. Anacréon n'est pas de ceux qui meurent d'amour. On voit assez par ses vers qu'il a dû se consoler plus d'une fois : à bien des reprises différentes, il a dû retrouver, pour peindre la beauté des éphèbes ou des jeunes filles, le même enthousiasme et la même ferveur galante. Quelques mots çà et là montrent que sa poésie, selon l'usage grec, était parfois fort libre [4]. Mais le plus souvent elle est gracieuse et spirituelle :

Enfant au regard de jeune fille, je te cherche, et tu ne m'écoutes pas; tu ne sais pas que mon âme est sous ton joug [5].

D'une balle de pourpre, Éros aux cheveux d'or me frappe, et m'invite à jouer avec la jeune fille aux sandales brodées; mais celle-ci (car elle est de la belle Lesbos) à la vue de mes cheveux déjà blancs, m'en fait reproche, et se tourne, bouche bée, vers un autre [6].

Il y a bien du charme dans cette bonne grâce indulgente et souriante. Même ton encore dans ces reproches à une jeune fille :

Cavale de Thrace, pourquoi ces regards obliques et cette fuite rapide? Me prends-tu pour un cavalier malhabile?

1. Fragm. 89.
2. Fragm. 50.
3. Fragm. 19.
4. Fragm. 66.
5. Fragm. 4.
6. Fragm. 14.

Sache-le donc; je puis te brider à merveille, et, les rênes en main, te faire tourner au bout du stade.

Tu pais dans les prairies; légère et bondissante, tu t'ébats librement : c'est que tu n'as pas encore trouvé un cavalier capable de te dompter [1].

Tout cela est charmant, mais ne ressemble guère, pour le sérieux et la passion, à tels vers de Sappho que nous avons cités précédemment. Voici encore un joli passage (mais est-ce lui-même qui parle, ou bien n'est-il ici que l'interprète d'un personnage qu'il met en scène?) :

Un petit morceau d'un mince gâteau de miel, un flacon de vin, voilà mon déjeuner; et maintenant, avec délicatesse, sur ma pectis charmante, je dis une chanson en l'honneur de mon amie, une délicate et tendre enfant [2].

Il semble qu'Anacréon ait parfois prêté son art à l'expression des sentiments de Polycrate plutôt qu'aux siens propres; dans certaines pièces, il n'était amoureux que par procuration; quand il chantait Smerdiès, Mégistès ou Bathylle, ce n'était pas toujours pour son propre compte. Élien raconte, évidemment d'après des vers aujourd'hui perdus d'Anacréon, une aventure caractéristique [3]. Le poète avait chanté Smerdiès sur l'ordre de Polycrate; mais le bel enfant prit l'intervention du poète au sérieux et ne voulut voir que lui en cette affaire; Polycrate, jaloux et irrité, fit couper les longs cheveux du jeune garçon, et le poète, mis dans une situation délicate, s'en tira par son esprit : il feignit de croire que Smerdiès avait coupé ses cheveux de son plein gré et l'en blâma dans une pièce de vers. Le sage Élien loue beaucoup Anacréon, au nom de la morale, de

1. Fragm. 75.
2. Fragm. 17.
3. Élien, *Hist. Var.*, IX, 4. Cf. Athénée, XII, p. 540, E.

n'avoir été souvent que le porte-paroles de Polycrate, parce que les amours de celui-ci étaient répréhensibles. Ne cherchons pas si le poète qui loue ces amours est en pareil cas plus excusable; mais ce qui est sûr, c'est que cette manière de faire est d'un artiste très souple, et fait prévoir de sa part autant d'élégance mondaine pour le moins que d'émotion naïve et forte. Il semble que le principal mérite moral d'Anacréon (si l'on peut parler à ce propos de mérite moral) ait été d'abord dans sa haine pour la persuasion qui s'achète à prix d'argent, car il la blâmait quelque part [1], ensuite et surtout dans son goût de la beauté, qui l'écartait de certaines bassesses et lui faisait rechercher en tout une mesure élégante : il aime les banquets, mais non les orgies; celles-ci sont bonnes pour des barbares, pour des Scythes : entre Grecs et gens bien élevés, on boit gaîment, en chantant de beaux vers [2]. A ces conditions, d'ailleurs, il aime un brillant festin où l'on se couronne de roses en buvant :

> Donne de l'eau, enfant, donne du vin, donne des couronnes fleuries, afin que je mesure ma force contre celle d'Éros [3].

Un tiers de vin, deux tiers d'eau, voilà la mesure [4]; mesure modeste, qui était celle des Grecs : Alcée lui-même, le bon buveur, s'en contentait [5].

Des railleries, des satires se mêlaient dans les poèmes d'Anacréon à l'éloge du plaisir; le gracieux poète savait piquer en souriant, d'une main légère et sûre. Une demi-douzaine de fragments nous apportent l'écho de ces railleries. Quelques-uns sont trop courts pour offrir un

1. Fragm. 33.
2. Fragm. 63.
3. Fragm. 62.
4. Fragm. 63.
5. Athénée, X, p. 430, A.

véritable intérêt [1]. Le plus long est dirigé contre un certain Artémon, de misérable devenu riche, et que le poète tourne en ridicule avec beaucoup de verve. Cet Artémon, s'il faut en croire une épigramme de l'*Anthologie* [2], avait été auprès d'Eurypyle le rival heureux du poète. C'est la plus mordante de ces moqueries.

La blonde Eurypyle n'est pas indifférente à l'illustre Artémon.
Jadis il avait la tête sanglée dans un capuchon grossier [3], avec des boucles d'oreilles en bois et, sur les épaules, une simple peau de bœuf,
Sale enveloppe d'un bouclier de rebut : c'était le misérable Artémon, compagnon des marchandes de pain, ami des prostituées, vivant d'expédients,
Maintes fois lié au poteau, maintes fois mis sur la roue, le dos rayé de coups de fouet, sans cheveux ni barbe;
Aujourd'hui, le fils de Kyké monte sur un char, met à ses oreilles des anneaux d'or, et porte une ombrelle d'ivoire, comme une femme [4].

Anacréon (comme tous les poètes, d'ailleurs) était fier de son art :

Je mérite par mes discours l'amour des beaux enfants, car mes chants sont doux et douces mes paroles [5].

Il avait raison. La douceur de ses chants est extrême. Elle est différente pourtant de celle de Sappho, avec

1. Fragm. 68, 86, 90. On peut y joindre le fragm. 85 qui contient une allusion à la décadence de Milet : « Jadis les Milésiens étaient vertueux ». Ce vers, paraît-il, était devenu proverbe, mais il n'est pas sûr que le proverbe ne fût pas antérieur à Anacréon, ni que celui-ci l'eût pris dans son sens direct, ni peut-être même que le vers soit d'Anacréon.
2. *Anthol. Palat.*, VII, 27.
3. Le texte donne ici quelques mots (βερβέριον, καλύμματ' ἐσφηκωμένα) dont le sens précis n'est pas connu.
4. Fragm. 21.
5. Fragm. 45.

laquelle on le comparait quelquefois [1]. Chez Anacréon, sans doute, comme chez la poétesse de Lesbos, cette douceur vient en grande partie du fond même des idées et des images, qui se ressemblent chez les deux poètes. Mais le style, qui ne contribue pas moins à l'effet produit, y arrive par d'autres procédés. Le style de Sappho, plus naïf, a pourtant aussi plus d'éclat parfois et de relief. Chez Anacréon, et sauf les réserves nécessaires, ce qui domine, c'est une sorte de prosaïsme gracieux qui coule et s'insinue avec une fluidité tout ionienne. Non seulement le dialecte ordinaire d'Anacréon est ionien (sauf quelques dorismes ou éolismes qui sont affaire d'imitation littéraire), mais l'allure générale de ce style a la souplesse, la grâce aisée où se reconnaît d'ordinaire la race à laquelle appartient le poète. Les Ioniens ont créé la prose : ils y étaient prédestinés par le tour analytique de leur esprit. Même dans leurs vers, ils excellent, tout en restant poétiques, à être simples [2], à faire légèrement le tour des idées, à analyser leurs sentiments, à lier leurs mots avec une logique facile et claire. On en a vu, au courant des citations précédentes, de nombreux exemples : Anacréon abonde en peintures charmantes; les unes tirent leur charme des objets mêmes qu'elles représentent; les autres sont à proprement parler poétiques, car ce sont des comparaisons ou des métaphores que l'esprit du poète a créées (πῶλε Θρηκίη, ἀργυρέη πειθώ, etc.); mais toujours elles offrent ce trait commun que l'idée s'explique et se développe avec aisance, avec ampleur, avec fluidité.

1. Grégoire de Corinthe, *Comment. sur la Rhét. d'Hermogène*, VII, 1236 (cité par Bergk, au fragm. 122 d'Anacréon). On a vu plus haut le jugement de Denys d'Halicarnasse qui range Anacréon à côté de Sappho parmi les maîtres de la λέξις γλαφυρά.

2. L'ἀφέλεια d'Anacréon est signalée par Hermogène, *Sur les formes du style*, II, 3 (p. 351, Spengel).

Les mètres d'Anacréon étaient extrêmement variés. Héritier d'une tradition rythmique et musicale déjà longue, il a profité des exemples de ses devanciers en y ajoutant. Nous n'avons pas à entrer dans le détail infini et fastidieux d'une analyse de tous ses mètres, mais il y a deux ou trois traits à signaler. D'abord, on ne trouve dans ses fragments aucune trace ni de la strophe alcaïque ni de la strophe saphique; il a voulu, semble-t-il, s'affranchir d'une imitation trop exacte. En revanche il a beaucoup employé deux types gracieux et courts qui sont caractéristiques de sa manière. Le premier se rattache au rythme logaédique : c'est une petite strophe de quatre vers (quatre asclépiades à un seul choriambe) dont le dernier vers est catalectique [1]. Cette strophe se réduit parfois à trois vers ou s'étend à cinq, mais il semble qu'alors Anacréon ait aimé à réunir une strophe de trois vers et une de cinq en un seul couple inséparable [2]. L'autre type rythmique est un *système*, c'est-à-dire un enchaînement de vers semblables : chacun de ces vers est formé de deux ioniques mineurs très librement traités [3]. Toujours, comme on le voit, une suite de vers courts et simples, bien appropriés à des chansons. D'autres fois, ce sont deux vers seulement, mais plus longs, qui forment système [4]; ou deux tétramètres ioniques associés à un dimètre iambique servant d'épode; c'est encore une espèce de strophe rapide et courte. On pourrait multiplier les analyses : ceci suffit pour faire comprendre la brièveté simple, vive, légère des rythmes d'Anacréon [5].

Dans ce genre gracieux et un peu futile, Anacréon resta le maître et le modèle. Deux épigrammes attribuées

1. Fragm. 4, 6, 8, 14, etc.
2. Fragm. 1, et début du fragm. 2.
3. Fragm. 61-65.
4. Fragm. 43, 75.
5. Cf. Démétrius, *De l'Élocution*, 5.

à Simonide (mais certainement apocryphes) traduisent avec élégance le sentiment de l'antiquité à ce sujet [1]. Dans l'une, le poète demande qu'une vigne, placée sur le tombeau d'Anacréon, arrose encore de son jus délicieux, même sous terre, le buveur aimable aux chants si doux. L'autre caractérise avec justesse cette poésie « qui ne respire que grâces et qu'amours », et qui sans doute, jusque dans la demeure d'Adès, doit faire résonner le barbitos. A Rome encore, chez Ovide surtout et chez Horace, on recueillerait des témoignages analogues [2]. Mais ce qui prouve mieux que tout le reste le souvenir laissé par Anacréon, c'est la collection des petits poèmes dits anacréontiques : imiter Anacréon ou, pour mieux dire, le *pasticher*, devint un passe-temps littéraire consacré; cette mode dura des siècles, et elle produisit tant d'ouvrages qu'il nous en reste encore tout un recueil. Chose singulière, ces poèmes, dont personne aujourd'hui n'admet plus l'authenticité, sont pourtant ce qui a le plus contribué à la gloire d'Anacréon chez les modernes; quand on veut citer Anacréon, c'est ordinairement quelque passage de ces pièces apocryphes qu'on cite. Il est donc nécessaire d'en dire ici quelques mots [3].

La collection, conservée uniquement dans l'Anthologie de Constantin Céphalas (XIe siècle), comprend une soixantaine de pièces; chacune est formée d'un *système* de petits vers, dimètres ioniques ou dimètres iambiques incomplets (catalectiques) [4]. Elles ont pour sujet essen-

1. Simonide, *fragm.* 183, 184.

2. Horace, *Épodes*, 14, v. 12; Ovide, *Art d'aimer*, III, 330 (*vinosi Teia Musa senis*).

3. Sur les poèmes anacréontiques, cf. Welcker, *Kleine Schriften*, t. II, p. 356-392.

4. Ces derniers sont appelés aussi *demi-sénaires* (ἡμιαμβεῖα). Deux pièces seulement (20 et 49) sont en vers phérécratiens.

tiel l'amour et le vin, comme les poésies véritables d'Anacréon.

Que toutes, d'abord, ne soient pas authentiques, c'est ce qui est évident à première vue. Dans trois d'entre elles, il est question d'Anacréon comme d'un maître et d'un ancien [1]. D'autres sont données par le manuscrit lui-même comme l'œuvre d'un certain Basilios (ou Basilicos) et d'un certain Julien [2]. Ailleurs, le poète parle de la peinture rhodienne [3]; ailleurs encore, de la rhétorique [4]; ou bien des Parthes [5]. Il y a même tel de ces chants dont la versification est si bizarre que l'on est tenté d'y voir une première apparition du vers *politique* cher aux Byzantins [6].

Il est facile d'aller plus loin encore; on peut se convaincre sans beaucoup de recherches que la grande majorité de ces poèmes n'est pas d'Anacréon.

Si l'on interroge d'abord la tradition, il faut noter que Suidas, énumérant les œuvres d'Anacréon, met à part les poèmes « dits anacréontiques » (τὰ καλούμενα 'Ανακρεόντεια) : au temps où ces mots furent écrits, on distinguait donc entre les poèmes en question et les œuvres authentiques. Voici qui est plus important. Parmi les quelque cent quatre-vingts citations que les anciens ont faites d'Anacréon, il n'y en a que deux, de date assez récente, qui puissent se rapporter à ces poèmes; encore l'une d'elles est-elle douteuse. Celle-ci est d'Héphestion le métricien (siècle des Antonins), qui cite quelque part comme d'Anacréon deux vers reproduits à peu près

1. N[os] 1, 20, 59. Pindare est nommé à côté d'Anacréon dans la seconde de ces trois pièces.
2. N° 2 et n° 5.
3. N° 15, v. 3.
4. N° 50, v. 2.
5. N° 26, v. 3.
6. N° 4. Cf. la note de Bergk (*Poetæ Lyr. gr.*, t. III, p. 300).

textuellement dans une des pièces de notre recueil [1]. Mais plus d'un vers authentique a dû passer dans ces petites pièces : on y trouve bien un vers d'Archiloque [2]. Certaines manières de dire qui y reviennent à satiété avaient sans doute leur prototype dans les vers du véritable Anacréon; on s'expliquerait mal leur fréquence si elles n'étaient des imitations à peu près textuelles [3]. Une citation du genre de celle d'Héphestion n'est donc pas probante. L'autre est d'Aulu-Gelle [4]. Celle-ci porte sur toute une pièce (la troisième), donnée, il est vrai, sous une forme un peu différente de celle de l'*Anthologie*, mais manifestement plus récente. La seule conclusion qu'on puisse tirer de là, c'est que les poèmes anacréontiques, ou du moins quelques-uns d'entre eux, existaient déjà au temps d'Aulu-Gelle; mais il est clair qu'un seul témoignage, et qui porte (contrairement à toute critique) sur une forme certainement nouvelle d'une pièce plus ancienne, ne saurait prévaloir contre le silence presque unanime des écrivains anciens. Au total, par conséquent, la tradition est contraire à l'authenticité.

Si l'on interroge les pièces elles-mêmes, on aboutit à la même conclusion. Je laisse de côté l'argument qu'on pourrait tirer à cet égard de la nature des mètres et de celle du dialecte. On a fait remarquer que la monotonie de ces *systèmes* semblait contraire à l'art métrique d'Anacréon et qu'un petit nombre de pièces étaient écrites en dialecte ionien; mais comme la métrique d'Anacréon nous est mal connue, comme d'autre part les formes dialectales sont sujettes à s'altérer dans des poésies souvent chan-

1. Héphestion (*Manuel*, p. 32), cite ainsi : Ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, — πάρεστι γὰρ, μαχέσθω. On lit dans le poème nº 45, v. 8-9 : Ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι — παρέστω καὶ μαχέσθω.

2. Οὔ μοι τὰ Γύγεω — τοῦ Σάρδεων ἄνακτος... (Nº 7).

3. Par exemple θέλω, θέλω μανῆναι, ou bien θέλω, θέλω φιλῆσαι.

4. *Nuits attiques*, XIX, 9.

tées et conservées seulement par des manuscrits de basse époque, mieux vaut ne pas trop s'appuyer sur ces raisons. Au contraire, l'esprit général de cette poésie et le caractère du style trahissent clairement une origine relativement récente. Le personnage d'Anacréon n'y a rien gardé de la complexité des choses vivantes et vraies. C'est une figure abstraite, un type réduit à quelques traits consacrés : ce vieillard souriant, ami des plaisirs et du vin, n'est plus d'aucun temps ni d'aucun pays; il ne parle plus ni de Samos, ni de Polycrate, ni d'aucun des nombreux personnages dont les noms remplissent encore les fragments authentiques; ses amours mêmes ont subi cette sorte de simplification que produit l'éloignement : Bathylle est seul en scène; c'est le seul nom propre qui ait survécu; lui aussi est devenu un type. Éros n'a pas moins changé : dans les poésies originales, il gardait de la grandeur; ici, ce n'est plus qu'un enfant espiègle et malin, le Cupidon de toutes les mythologies galantes. Il a cessé d'ailleurs d'être une divinité unique; il y a désormais des Éros en foule, comme dans ces peintures gréco-romaines où voltigent des nuées d'Amours, pour le plaisir des yeux et la grâce de la décoration, en dépit de la vieille théologie. — Le style aussi est caractéristique; sans entrer à ce sujet dans de longs détails, il suffira d'en relever un trait décisif. La phrase y est toujours moulée sur le vers; elle commence et finit avec lui, ou du moins elle a des repos qui correspondent aux coupures naturelles de la versification. Rien de plus différent, comme on sait, de l'antique usage grec, qui laisse la phrase courir capricieusement et s'enrouler autour de la strophe et du mètre. Ici, nulle liberté, nulle ampleur; cette manière d'écrire ne se rencontre guère, aux âges classiques, que dans les chansons tout à fait populaires; chez Anacréon, elle est inadmissible.

L'ensemble du recueil, par toutes ces raisons, est donc

certainement apocryphe. La seule question qui puisse encore se poser est celle de savoir s'il n'y a pas malgré tout, dans cet ensemble apocryphe, quelques pièces authentiques qui s'y trouveraient comme égarées. C'est la solution à laquelle ont incliné d'excellents connaisseurs, depuis Bentley jusqu'à Welcker [1]. Aujourd'hui cependant l'opinion à peu près unanime est que rien de tout cela n'est authentique. C'est en effet le plus probable. On ne saurait, en pareille matière, arriver à une certitude géométrique; mais il n'y a vraiment aucune des pièces du recueil qui ne prête le flanc à quelqu'une des objections indiquées plus haut. Il semble bien que la collection tout entière a dû provenir d'un premier fonds composé vers l'époque alexandrine par quelque amateur d'Anacréon s'amusant à faire des pièces *anacréontiques* comme on a fait en France des pièces *marotiques*, et que le recueil s'est peu à peu grossi par la curiosité des dilettantes. Ceux-ci d'ailleurs n'étaient nullement dupes de cette imitation; ils savaient à merveille que les poèmes dits anacréontiques ne se trouvaient pas dans le recueil authentique des œuvres d'Anacréon et n'étaient qu'un pastiche et un badinage. La question ne put faire doute qu'à partir du moment où les œuvres authentiques furent perdues. Quant à savoir quelles sont au juste, parmi ces soixante et quelques pièces, celles qui appartiennent au premier fonds, celles qui proviennent d'une autre origine, et celles enfin qui sont d'époque tout à fait récente, ce sont là des problèmes fort discutés depuis un demi-siècle, mais fort obscurs, et d'ailleurs peu importants : il ne vaut pas la peine de s'y arrêter, surtout à propos d'Anacréon qu'ils n'intéressent en rien. Au contraire, il y a deux points qu'il est utile de toucher en quelques mots : d'abord, quelle est la valeur littéraire du recueil, si admiré pen-

1. Résumé de l'historique de ces questions, dans Flach, p. 551.

dant longtemps parmi les modernes? Ensuite, quelle en est la valeur historique, pour la connaissance même d'Anacréon?

Il est de mode aujourd'hui, parmi les érudits, de dédaigner les poèmes anacréontiques. Après les avoir trop admirés peut-être, on les méprise trop. La vérité est qu'ils sont fort inégaux. Quelques-uns sont insignifiants ou faibles; d'autres, d'une gentillesse un peu maniérée; mais plusieurs sont fort jolis, et nos pères n'avaient pas tort de s'y plaire : leur seule erreur était de ne pas faire de distinction entre la grâce des alexandrins et celle du VIe siècle avant l'ère chrétienne. C'est une erreur analogue à celle qui leur faisait prendre l'Apollon du Belvédère pour un exemplaire incomparable de l'art grec de la grande époque. L'Apollon du Belvédère, pour n'être pas de Phidias, n'en est pas moins une belle œuvre; de même, les odelettes de l'*Amour mouillé*[1] ou de la *Sauterelle*[2], quel qu'en soit l'auteur inconnu, ont bien du charme, et la pièce qui met en œuvre le motif populaire si connu, « Je voudrais être le miroir pour que ton regard ne me quittât pas; je voudrais être l'eau, pour baigner tes membres, etc. », ce joli thème amoureux, pour être développé dans une ode apocryphe, n'en est pas moins gracieux et poétique[3].

Au point de vue historique aussi, ces pièces ont quelque intérêt. Ceux qui les ont faites, ou du moins les auteurs des plus anciennes d'entre elles, lisaient encore Anacréon; non seulement ils le lisaient, mais en outre ils en étaient épris et le savaient par cœur. Ils lui sont donc restés plus fidèles qu'on n'est quelquefois disposé à le croire. Non qu'ils aient jamais visé à tromper la postérité : l'artifice innocent qui consistait à le faire parler

1. N° 31.
2. N° 32.
3. N° 22.

lui-même est tout à fait semblable à celui qui se rencontre dans un si grand nombre d'épigrammes grecques où c'est le mort lui-même, le héros honoré d'une statue, le poète ancien et célèbre, qui est censé prendre la parole. Mais, sans vouloir nous prendre pour dupes, les auteurs de ces pièces ont imité de leur mieux leur modèle favori. Quelles que soient les différences involontaires et inconscientes qui, en pareil cas, trahissent toujours le pastiche, ils se sont certainement inspirés de lui. Si bien que ces œuvres apocryphes, tout en altérant la physionomie vraie d'Anacréon, ont du moins cette incontestable valeur historique de traduire en quelque mesure l'impression générale que la foule des amateurs en avait gardée : c'est une reproduction assez libre et un peu grossière parfois de l'original, mais non pas plus inexacte en somme que tant de statues ou de peintures inspirées par une œuvre illustre et qui, lorsque le modèle est perdu, peuvent aider l'imagination à s'en faire encore quelque idée.

CHAPITRE VI

LE LYRISME CHORAL D'APPARAT AVANT PINDARE

BIBLIOGRAPHIE

Pour les éditions générales des poètes lyriques, voir la bibliographie des chapitres II et III. Les chiffres des renvois, dans les pages suivantes, se rapportent à l'édition de Bergk. Aucune édition particulière à signaler.

Parmi tous les poèmes étudiés dans ce chapitre, le seul dont nous ayons un manuscrit spécial est le parthénée d'Alcman retrouvé sur un papyrus égyptien en 1855 et plusieurs fois publié à part. On trouvera, plus loin, dans l'étude sur Alcman, les principales indications à ce sujet.

SOMMAIRE

I. Importance du lyrisme choral en Grèce; genres principaux ; caractère général du développement des divers genres; les trois âges de cette histoire. — II. Premier âge (les fondateurs) : § 1. Thalétas; le *péan* et l'*hyporchème*. § 2. Alcman et le *parthénée*. § 3. Arion et le *dithyrambe*. — III. Deuxième âge (les grands progrès techniques): § 1. Stésichore et l'*hymne héroïque*. § 2. Ibycos ; apparition de l'*encomion*. — IV. Troisième âge (la perfection) : § 1. Simonide et l'*encomion*. § 2. Ecole de Simonide : Bacchylide. — V. Les *poetæ minores* du lyrisme et les apocryphes. Lasos d'Hermioné et la réforme

du dithyrambe ; Timocréon de Rhodes ; Tynnichos de Chalcis ; Lamproclès ; Corinne ; Télésilla ; apocryphes (Bias, Thalès, Pittacos, etc.).

I

Nous revenons enfin, après un long détour, aux origines de ce lyrisme choral qui apparaît en Grèce presque aussitôt après l'âge à demi-légendaire du nome, et qui remplit ensuite deux siècles de ses progrès continus et de son éclat final incomparable.

C'est un point à noter tout d'abord que cette importance extraordinaire du lyrisme choral dans la Grèce antique. Elle ne répond pas à ce que nous voyons dans les temps modernes. En matière de lyrisme individuel, les peuples modernes (surtout au XIX[e] siècle) valent au moins les Grecs. Nos poètes, il est vrai, ne chantent plus à la façon d'Alcée ou d'Anacréon ; ils ne mettent pas en musique leurs sentiments et leurs confidences ; mais ils n'en sont pas moins lyriques d'inspiration, et ils ont gagné peut-être plus qu'ils n'ont perdu à cet abandon complet de la musique où d'ailleurs l'élégie grecque elle-même arrivait peu à peu : ils y ont gagné plus de liberté, plus d'intimité, plus de hardiesse dans la pensée. Et surtout, ils ont exprimé dans leurs vers les émotions d'une âme plus complexe, plus riche moralement et intellectuellement que n'était celle des Grecs du VII[e] siècle. Qu'est-ce que l'amour (alors même qu'il ne s'égare pas) dans l'âme d'un poète de Lesbos ou de Samos ? Quelque chose de très fort, sans doute, de puissant et de pathétique, mais de très simple aussi et de très naïf. Qu'on songe au contraire à cette foule d'idées et de sentiments accessoires dont se nourrit et se fortifie le même sentiment chez un Lamartine ou chez un Musset. C'est que l'humanité, depuis Alcée et Sapho, a beaucoup vécu,

beaucoup réfléchi et beaucoup rêvé. Elle ne s'est pas contentée de l'horizon net et limpide où la vie grecque se renfermait. Elle a parcouru les océans sans bornes et sondé les espaces sans fond du ciel illimité. Elle a cherché l'infini; elle a voulu le connaître et le saisir ; elle l'a interrogé ; elle a cru parfois entendre sa réponse, et elle a soupçonné ensuite que cette réponse n'était qu'un écho de sa propre pensée. Elle a tour à tour espéré sans mesure et désespéré avec amertume. Après tant d'efforts et de chutes, elle s'est relevée plus sensible et plus douloureuse, plus riche d'expérience et plus mûre. Quand on a fait le tour de toutes les philosophies, on a une manière nouvelle d'éprouver les sentiments les plus primitifs.

Mais ce qui a si fort développé la vie individuelle est peut-être aussi ce qui a rendu chez les modernes la vie collective si difficile à saisir et si rebelle à toute expression précise de l'art. Plus les individus sont complexes et variés, vivant d'une vie propre très intense, moins ils sont capables de former un groupe harmonieux et simple. Notre vie a son centre beaucoup plus dans le for intérieur que dans l'agora. L'Etat, chose abstraite, ne vaut pas pour le poète la Cité, chose vivante. L'idée de Patrie elle-même, si forte, semble avoir épuisé sa fécondité littéraire quand elle a suscité quelque *Marseillaise*. Elle est pourtant capable de faire plus et mieux, mais à la condition de moins s'enfermer dans le souci de l'action immédiate ; elle n'aura toute sa vertu poétique et lyrique que le jour où elle enveloppera distinctement et nettement aux yeux de tous le passé avec le présent, la contemplation émue de l'histoire nationale tout entière avec la volonté actuelle d'une résolution nécessaire. En Grèce, au contraire, surtout à l'époque dont nous parlons, la vie collective et sociale est très active. La cité est restreinte, et chacun y connaît son voisin. La reli-

gion, la guerre, la politique, tout y met les âmes en contact incessamment. Sparte est une armée toujours en exercice ; l'individu n'y est rien, ou peu de chose ; mais la cité est forte et absorbe l'individu. Même dans les pays où l'existence est moins disciplinée, les fêtes religieuses, les jeux publics, les concours de toute sorte, sans parler de la politique proprement dite, ramènent sans cesse tous les esprits dans le même cercle d'idées et de sentiments, que ni la philosophie, ni la science, ni la réflexion personnelle n'ont encore brisé ou élargi. C'est à quoi répond à merveille le lyrisme choral. Il est très naturellement la voix d'une âme collective partout si vivante. Il est l'image fidèle de cette activité réglée, de cette unité harmonieuse où se complaît la cité grecque. Quand tous, hommes et femmes, jeunes gens et jeunes filles, montent en procession à leur acropole, quand on célèbre les danses sacrées devant le temple de la divinité poliade, quand on s'assemble pour honorer la mémoire du héros fondateur de la cité, quand on accueille joyeusement un vainqueur des grands jeux, les mêmes sentiments et les mêmes idées remplissent toutes les âmes : fierté patriotique, souvenir des vieilles légendes, sentiment allègre de toute cette belle activité si artistiquement ordonnée, émotion du beau, amour de la gloire collective et individuelle, joie de vivre sous un si beau ciel, sous la protection de divinités si puissantes, parmi de si belles fêtes, voilà ce que pense et sent tout le monde. Il n'y a rien là de mystérieux et d'obscur, rien qui échappe aux prises de l'art. Tout est en pleine lumière. Ces formes précises et pures appellent une poésie brillante, avec une musique qui soit surtout un rythme, et qui règle les belles attitudes sculpturales d'un chœur chantant et dansant.

Tel fut le lyrisme choral de la Grèce, merveilleusement approprié à son cadre. A cause de cela même, il risque

parfois de nous laisser froids et de nous étonner. Il n'a ni la naïveté sublime de l'épopée, ni la naïveté gracieuse du lyrisme individuel, ni le pathétique largement humain de la tragédie. Il est comme enchaîné à certaines circonstances particulières, et il a quelque peine à s'en détacher. Pour le bien comprendre, il faut l'y replacer par l'imagination. C'est un travail qui exige quelque effort ; on en est récompensé par le plaisir de contempler une des formes d'art les plus admirées de la Grèce, et une de celles où son génie se peint le plus fidèlement.

Les genres divers du lyrisme choral étaient fort nombreux, et il est difficile, ou même impossible, de les classer rigoureusement. Non seulement, en effet, dans bien des cas, les origines et par conséquent les relations primitives des genres sont obscures, mais encore certains de leurs caractères, les plus essentiels en apparence, changent avec le temps, et ceux qui les ont d'abord distingués ne persistent pas. Il ne faut donc pas multiplier à l'excès les subdivisions ni vouloir y mettre trop de logique. En revanche, il est utile de considérer certaines lois très générales qui président à tout le développement du lyrisme choral et qui s'appliquent à peu près de la même manière à tous les genres.

Les genres essentiels, ceux qu'on peut appeler les genres-types, et qui ont tenu la plus grande place dans l'histoire littéraire, sont au nombre de cinq ou six. C'est d'abord, dans un premier groupe, le *péan*, l'*hyporchème*, le *parthénée*, l'*hymne héroïque*, l'*encomion*; puis, formant seul une classe distincte, le *dithyrambe*. Les genres du premier groupe sont exécutés par des chœurs formés de files parallèles ; le dithyrambe, par un chœur circulaire. Les premiers sont le produit d'une inspiration qui peut varier de la gravité la plus solennelle jusqu'à une gaîté vive et familière, mais qui reste toujours mesurée et maîtresse d'elle-même; le dithyrambe est pathétique et

violent. Entre les divers genres du premier groupe, les relations sont variables : les uns sont d'origine primitive et distincte, les autres semblent dérivés des premiers. Peu importe : c'est sous ces noms principalement que le lyrisme se manifeste dans l'âge classique, et c'est aussi sous ces différents aspects, à mesure que chacun d'eux entre dans l'histoire littéraire, que nous avons à l'étudier.

Dans l'évolution de tous ces genres, d'ailleurs, on retrouve des traits analogues. — D'abord, un progrès technique considérable. Dans le lyrisme individuel, le progrès technique (nous l'avons vu) fut presque nul : cette poésie avait trouvé d'emblée sa forme définitive. Dans la poésie d'apparat, au contraire, d'Alcman à Pindare, la différence est immense : soit pour la structure des vers, soit pour celle de la strophe, soit pour celle de l'ode entière, tout change et s'agrandit ; ce n'est qu'au bout d'un siècle de progrès ininterrompu que le lyrisme choral arrive à la pleine possession de toute sa puissance. — L'inspiration aussi se modifie, comme les circonstances de la vie sociale. Les genres d'origine purement religieuse tendent à devenir plus profanes, plus mondains. D'autres surgissent qui le sont dès leur naissance ; non qu'ils excluent la mythologie et les histoires des dieux, mais ils n'en font plus l'objet essentiel et le principe de leur inspiration. — Par cette tendance comme par la précédente, les genres d'abord les plus distincts finissent par se rapprocher dans une sorte d'uniformité noble, brillante, savante, où le dithyrambe lui-même ressemble au péan et où le scolie devient un encomion : à la simple lecture, il n'était pas toujours facile pour les anciens les plus érudits de distinguer à quel genre précis tel ou tel poème appartenait.

De ces deux sortes de progrès, c'est le progrès technique qui est le plus facile à saisir avec netteté, et qui peut servir le plus commodément de point d'appui à quelques

divisions chronologiques simples et claires. Quand on embrasse d'un regard toute cette période du lyrisme choral qui s'étend depuis le moment où il devient *littéraire* jusqu'à Pindare, il est facile d'y reconnaître trois âges distincts : le premier est celui des fondateurs, marqué surtout par les noms de Thalétas, d'Alcman et d'Arion ; le second, où domine Stésichore, est celui des grands progrès techniques ; le troisième, avec Simonide et son école, est celui de la perfection : Pindare peut venir, l'instrument dont il jouera mieux que personne est prêt à traduire ses pensées. A chacun de ces âges et à chacun de ces noms s'attache spécialement le souvenir d'un genre qui arrive alors à la vie artistique. Nous allons parcourir cette histoire, en décrivant chaque genre à mesure que la suite des faits nous en donnera l'occasion.

II

§ 1. Thalétas ; le péan et l'hyporchème.

Le plus ancien poète grec qui ait composé pour un chœur des œuvres lyriques durables est Thalétas, auteur de péans et peut-être aussi d'hyporchèmes. Un mot d'abord sur ces deux genres.

Nous avons vu [1] qu'il est déjà parlé du *péan* dans les poèmes homériques : il est deux fois mentionné dans l'*Iliade* [2], et une fois dans l'*Hymne à Apollon Pythien* [3]. Dans ce dernier passage, ce sont les prêtres crétois qui le chantent, en se rendant au temple de Delphes ; et ils le chantent, selon l'indication expresse du poète, à la façon de leur pays [4] : il y a là une allusion très claire à l'origine crétoise du péan. Le nom du rythme à cinq

1. Chapitre I, p. 17.
2. *Iliade*, I, 472-473 ; XXII, 391-394.
3. *Hymne à Apollon P.*, 338-341.
4. Οἷοί τε Κρητῶν παιήονες.

temps, qu'on appelle tantôt *péonique*, et tantôt *crétique*, conduit à la même conclusion[1]. Il est à noter aussi que le fondateur du péan littéraire, Thalétas, est un Crétois. Quoi qu'il en soit, si le péan est d'origine crétoise, il est certain du moins qu'il se répandit de bonne heure dans toute la Grèce, puisque l'*Iliade* le montre fort en usage.

Un trait un peu extérieur, mais très caractéristique, du péan, et qui le faisait tout de suite distinguer des autres genres plus ou moins analogues, c'était une invocation formée des deux mots Ἰὴ Παιάν, qui revenait à des intervalles réguliers : on appelait cela le *refrain* du péan (παιωνικὸν ἐπίφθεγμα)[2]. Cette invocation s'adressait à Apollon, quelquefois appelé Παιάν par les Grecs[3]; on entendait par ce mot « guérisseur » ou « protecteur[4] ». On invoquait le dieu soit pour lui demander son secours dans le péril, soit pour le remercier après qu'on y avait échappé. Aussi le péan était-il un chant joyeux : même quand on appelait le dieu à l'aide, la confiance l'emportait sur la crainte. L'allégresse du péan s'oppose au chant triste du thrène et aux lamentations[5]. Il arriva d'ailleurs pour le péan comme pour tous les autres genres que son emploi s'étendit de plus en plus : consacré d'abord, sem-

1. Παιών et παιάν ne sont que des variantes dialectales du même mot.

2. Athénée, XV, p. 696, E-F et 701, C-F. Le péan, dans l'*Hymne à Apollon Pythien*, s'appelle ἰηπαιών, à cause de ce refrain. On ne saurait affirmer que le refrain n'ait jamais disparu de la forme savante du péan, chez Pindare, par exemple. Mais il est certain qu'il se rencontre dans les péans plus ou moins populaires que les inscriptions nous ont conservés. Cf. les péans d'Athènes (Ἀθήναιον, 1877, p. 143), d'Epidaure (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογ., 1885, p. 69) et de Menschieh en Égypte (*Revue Archéologique*, 1889; article de J. Baillet).

3. Eschyle, *Agam.*, 144; Sophocle, *Œdipe-Roi*, 154; Aristophane, *Guêpes*, 874; Euripide, *Alceste*, 220; etc.

4. Hésychius, v. Ὦναξ Παιών.

5. Æschyle, *Choéph.*, 340. Dans Sophocle, *Œdipe-Roi*, 5 6, le péan, quoique associé aux στενάγματα, s'en distingue aisément.

ble-t-il, exclusivement à Apollon, peut-être aussi à sa sœur Artémis [1], il finit par se chanter en l'honneur de tous les dieux indistinctement, et même de certains hommes, à la façon d'un *encomion* [2].

Le retour régulier du refrain fait voir que le péan se composait dès l'origine d'une suite de strophes. Quelle était la nature de cette strophe? Les rythmes péoniques ont dû souvent s'y rencontrer, du moins à l'origine; les Crétois de l'*Hymne à Apollon*, qui dansent avec agilité [3], les employaient peut-être; mais les rythmes à trois et à quatre temps, plus nobles, plus graves, plus tôt littéraires, y ont souvent figuré aussi, comme il est aisé de s'en convaincre par les fragments de péans qui nous restent. Quant aux vers qui composaient cette strophe, tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'ils ont été certainement très simples d'abord et peu nombreux, comme dans tous les genres lyriques.

L'instrument qui accompagne le péan est, dans Homère, la cithare [4]. Plus tard, la flûte partagea ce rôle [5].

Athénée nous apprend que le péan était quelquefois dansé, quelquefois simplement chanté [6]. Il est clair qu'après un festin, par exemple, ou quand on chantait le péan sur un navire, les chanteurs restaient immobiles; avant et après le combat, on le chantait en marche. Dans l'*Hymne à Apollon*, il s'agit d'une danse proprement dite, mais associée à la marche. Dans d'autres circonstances, la danse pouvait sans doute prendre d'autres caractères encore.

Relativement à la composition littéraire du péan, les

1. Proclus, *Chrestom.*, 11 (p. 244, Westphal).
2. Voir des exemples dans Athénée, XV, p. 696, F.
3. Ῥήσσοντες, v. 338.
4. Apollon lui-même joue de la cithare (*Hymne*, V, 337).
5. Archiloque, dans Athénée, V, p. 180, E; Euripide. *Troyennes*, 126; Plutarque, *Lysandre*, 11; etc.
6. Athénée, XIV, p. 631, D.

anciens notent qu'il se terminait toujours par une prière[1]. Rien de plus naturel, cette sorte d'hymne ayant été par excellence, à l'origine, l'hymne de la prière et de la demande.

Durant la période classique, c'est surtout à Sparte, dans les grandes fêtes d'Apollon, que le péan fut exécuté avec éclat[2]. Mais partout il fut en honneur, et, à la différence du nome, sa vogue ne subit aucune éclipse. Cela vient peut-être de la même cause qui, au début, put sembler le mettre au dessous du nome, c'est-à-dire de son rythme, moins parfait d'abord que l'hexamètre dactylique (ou exigeant davantage une musique savante), mais plus capable de transformations et de progrès.

On confondait quelquefois avec le péan un autre genre très voisin, appelé *prosodion*, et qui était proprement, comme le nom l'indique, un chant de procession. Proclus cependant s'élève contre cette confusion[3]. Il est probable que la différence des deux genres était en principe une différence rythmique : tandis que le péan proprement dit usait du rythme à cinq temps, le véritable *prosodion*, d'origine hiératique et dorienne, s'en tenait sans doute aux rythmes à quatre temps, dactyles et anapestes; le nom du vers prosodiaque, identique au second hémistiche d'un vers épique, suffit à prouver l'emploi caractéristique et dominant des mètres dactyliques ou anapestiques dans les chants de procession. On comprend que cette différence se soit souvent effacée. Le *prosodion* était peut-être, en somme, une variété dorienne du péan.

L'hyporchème aussi était quelquefois rapproché du péan. L'insistance que met Plutarque à l'en distinguer

1. Aristide, *Disc.* XIV (fin).
2. Cf. Bernhardy, t. II, p. 604.
3. *Ibid.* (καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδιά τινες παιᾶνας λέγουσιν).

en est une preuve [1] : beaucoup de critiques, paraît-il, ne savaient trop, au sujet des compositions de certains vieux poètes, si c'étaient des hyporchèmes ou des péans. A ne considérer que les paroles, en effet, la différence devait être légère; car l'hyporchème, comme le péan, était un chant choral consacré d'abord soit à Apollon, soit à Artémis. Dans l'exécution, au contraire, les différences étaient sans doute assez tranchées. La danse, accessoire dans le péan, était essentielle dans l'hyporchème [2]. En outre, elle était plus grave dans le péan : celle de l'hyporchème est rapprochée par Athénée de celle de la comédie : « Toutes deux, dit-il, sont enjouées [3]. » Il y avait pourtant cette différence que la danse comique (le *cordax*) était souvent licencieuse, tandis que l'hyporchème, consacré primitivement à Apollon, n'admettait rien que de pur. Simonide parlait aussi quelque part de la « danse légère » de l'hyporchème [4]. Enfin et surtout, cette danse était ordinairement imitative. L'*Hymne à Apollon Délien* présente une vive peinture des hyporchèmes de Délos où les jeunes filles, servantes du dieu, racontant sans doute et représentant les voyages de Léto, imitaient par la voix et par les gestes le langage et les habitudes des diverses nations visitées par la déesse [5]. Lucien, qui parle aussi des hyporchèmes de Délos, le fait en des termes un peu différents, mais fort précis : ce qui paraît avoir constitué à ses yeux l'originalité des hyporchèmes qu'il a en vue, c'est que le chœur, au lieu d'exécuter tout entier les mêmes mouvements, détachait un petit nombre

1. *De Mus.*, c. 9 (ὁ δὲ παιὰν ὅτι διαφορὰν ἔχει πρὸς τὰ ὑπορχήματα δηλώσει· γέγραφε γὰρ καὶ παιᾶνας καὶ ὑπορχήματα).
2. Athénée, XIV, p. 631, D. Le nom même d'*hyporchème* en témoigne (τὸ ὑπόρχημα = τὸ ὑπ' αὐλῷ καὶ κιθάρᾳ ὄρχημα).
3. *Ibid.*, p. 630, E (παιγνιώδεις εἰσὶν ἀμφότεραι).
4. Simonide, fragm. 31 (ἐλαφρὸν ὄρχημα ποδῶν). Cf. fragm. 29 et 30.
5. *Hymne à Apollon Dél.*, 160-164. Plutarque, *Questions de table*, IX, 15 (p. 748), mentionne τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ διὰ τῶν ὀνομάτων μίμησιν.

de danseurs particulièrement habiles, qui exécutaient seuls la partie principale de la danse [1]. C'était, selon le mot de Bernhardy, une sorte de « ballet. » La célèbre *pyrrhique*, danse militaire de Sparte, semble avoir été une variété de la danse hyporchestique [2].

Le rythme des hyporchèmes était toujours vif et entraînant : les crétiques et les ioniques y tenaient la première place, avec les dactyles à trois temps et les trochées [3]. Comme le péan, l'hyporchème fut accompagné d'abord de la cithare, ensuite de la cithare et de la flûte [4]; comme le péan aussi, la tradition le faisait venir de la Crète [5], où il avait été inventé par les Curètes, qui l'avaient dansé les premiers, disait-on, devant Zeus enfant [6].

Ce genre d'ailleurs, comme le nome et le dithyrambe, subit plus tard de profondes modifications.

Thalétas (ou Thalès) était, suivant une tradition tout à fait autorisée, de Gortyne, en Crète [7]. Sur la date où il vécut, les anciens n'étaient pas d'accord. Quelques-uns le faisaient vivre au temps de Lycurgue [8] ou même d'Homère [9]. Cela vient peut-être de ce qu'on lui attribuait

1. Lucien, *De la danse*, 16. La danse crétoise du bouclier d'Achille, dans l'*Iliade* (XVIII, 590-606), présente ce caractère, et c'est évidemment un hyporchème. Cf. Athénée, IV, p. 181, B (V, 10, Meineke).

2. Schol. Pind., *Pyth.* II, 127 : Ἡ τῆς πυῤῥίχης ὄρχησις, πρὸς ἣν τὰ ὑπορχήματα ἐγράφησαν. Les uns, selon ce scholiaste, attribuaient l'invention de la pyrrhique aux Crétois ; les autres (parmi lesquels Aristote), à Achille lui-même, qui l'avait dansée devant le bûcher (πυρά) de Patrocle, d'où son nom ; d'autres encore (cf. Proclus, *Chrestom.*, p. 246, Westph.), à Pyrrhus, fils d'Achille.

3. Denys d'Halic., *Sur l'éloq. de Dém.*, c. 43.

4. Athénée, XIV, p. 631, D.

5. Simonide de Céos, fragm. 31 : Κρῆτά μιν καλέοισι τρόπον.

6. Strabon, X, 480.

7. C'est ce que disait le poète Polymnestos, suivant Pausanias, I, 14, 4. Suidas le fait naître en Crète aussi, mais à Elyros ou à Cnossos.

8. Diogène Laërce, I, 38.

9. Strabon, X, 482; cf. Aristote, *Polit.* II, 12 (p. 1274, A, 28, Bekk.).

un certain nombre des plus vieux chants traditionnels de la Crète et de Sparte, et qu'on en reculait l'origine le plus loin possible. Glaucos, au contraire, le plaçait à la fin du VII[e] siècle[1]. Mais si cette date était exacte, l'autre tradition serait inexplicable[2], et elle est d'ailleurs inconciliable avec l'ensemble des faits connus. Il faut donc adopter une date intermédiaire et placer l'époque de Thalétas vers le début du VII[e] siècle, comme le fait l'auteur du *De Musica*. C'est le temps où vient de se terminer la première guerre de Messénie; Sparte est la première puissance du Péloponnèse; elle attire à elle de plus en plus les musiciens-poètes qui peuvent donner du lustre à ses fêtes religieuses et civiques. Les *Gymnopédies*, où la jeunesse lacédémonienne exécute des danses en chantant, se fondent avec éclat. L'Arcadie et l'Argolide, avec leurs 'Αποδείξεις et leurs 'Ενδυμάτια, suivent l'exemple de Sparte[3]. C'est pour ces fêtes que Thalétas et ses disciples composent leurs œuvres. Pratinas paraît avoir dit que Thalétas avait été appelé de Gortyne à Sparte sur l'ordre d'un oracle, pour organiser des fêtes destinées à mettre fin à une peste[4]. On racontait quelque chose d'analogue au sujet de Terpandre, et ce récit, assez naturel en soi, n'a peut-être d'invraisemblable que sa banalité même.

Les poèmes composés par Thalétas étaient surtout des péans[5]. Mais il est aussi question de ses hyporchèmes[6], et quelques-uns, comme nous le voyons dans le *De Musica,* disputaient s'il fallait appeler ses œuvres des hyporchèmes ou des péans[7]. — On lui attribuait l'invention

1. Plut., *De Mus.*, c. 10. Cf. Volkmann, sur ce passage, p. 92.
2. Cf. Flach, p. 266, n. 1.
3. Plut., *De Mus.*, c. 9. Ce chapitre est notre principale source pour tous ces faits.
4. Plut., *De Mus.*, c. 42.
5. Plut., *De Mus.*, c. 9.
6. Schol. Pind., *Pyth.* II, 127.
7. Plut., *ibid.*

des mètres péoniques et crétiques [1]; nous savons ce que signifie en pareil cas le mot invention : cela veut dire que Thalétas a le premier employé les rythmes nationaux de la Crète, son pays, dans des œuvres dignes de mémoire [2]. — Nous ne savons ni quels instruments il employait de préférence ni quel était le caractère littéraire de sa poésie.

Déjà au temps où le *De Musica* fut écrit, il est visible que les œuvres de ces vieux poètes étaient perdues : on n'en parlait plus que sur la foi d'autrui [3]; Thalétas, tout autant que Terpandre, apparaissait comme un personnage à demi fabuleux. Mais il y a deux faits qui sont hors de doute et qui méritent d'être notés. Le premier, c'est le grand souvenir laissé par Thalétas, qui avait fini par devenir pour la Crète le poète par excellence, l'auteur légendaire de tous les chants nationaux fort anciens dont l'origine exacte était inconnue [4]. Le second, c'est l'importance de la révolution musicale et littéraire accomplie à Sparte par Thalétas et par son école : l'introduction des rythmes et des airs de la Crète ouvrait à l'art lyrique des routes toutes nouvelles; on sortait enfin hardiment du dactyle et de l'hexamètre, encore dominants chez

1. Plut., *De Mus.*, c. 10 (les mss. donnent μάρωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμόν : que signifie μάρωνα ? Quelques éditeurs conjecturent παίωνα).

2. Comme on retrouvait des rythmes analogues dans les nomes aulétiques dits d'Olympos, on attribuait à ces compositions une certaine influence sur Thalétas (cf. Plut., *ibid.*); mais Thalétas et Olympos peuvent fort bien avoir puisé tous deux à la même source. On croyait voir aussi dans Thalétas des imitations d'Archiloque au point de vue métrique; telle était l'opinion de Glaucos (Plut., *ibid.*) qui, nous l'avons vu, faisait vivre Thalétas à la fin du VIIe siècle. Mais cette croyance n'était probablement fondée que sur le désir de concilier à tout prix certaines ressemblances métriques entre Archiloque et Thalétas avec la tradition qui faisait de celui-ci l'inventeur de ces formes.

3. Plut., *ibid.* Aux chap. 5 et 8, les mots οἱ ἀναγεγραφότες, ἀναγέγραπται, montrent que le compilateur écrit d'après des catalogues.

4. Strabon, X, 481.

Terpandre; les vieux moules étaient brisés; toute une poésie plus souple, plus riche, plus brillante apparaissait. C'était bien, selon le mot des anciens, une « seconde constitution » de la musique spartiate : c'était une sorte de révolution [1]. Révolution qui d'ailleurs, quelques siècles plus tard, semblait aux historiens de la musique singulièrement prudente encore et modérée : l'art élargissait ses voies, mais sa marche restait noble et belle, même aux yeux des plus sévères [2].

Thalétas eut pour auxiliaires dans cette transformation, et pour successeurs, deux poètes qui firent à son exemple des péans et des hyporchèmes : Xénodamos de Cythère et Xénocrite de Locres [3]. Ces deux poètes ne seraient plus pour nous que des noms, si un mot du *De Musica* ne nous donnait un renseignement intéressant. Il paraît que Xénocrite avait fait des péans où la partie narrative et mythique était si développée qu'ils ressemblaient à certains dithyrambes héroïques, et qu'à cause de cela même quelques érudits voulaient y voir des dithyrambes et non des péans. Il est assez curieux de noter cette extension hardie du péan hors de son domaine propre à une époque si voisine de celle où il devient pour la première fois un genre littéraire. L'inspiration de Thalétas, autant qu'on le peut conjecturer, avait été toute religieuse. Dès la génération suivante, la poésie chorale devient plus profane et plus mondaine. C'est aussi ce qui se voit, parmi d'autres nouveautés, dans Alcman.

1. Δευτέρα κατάστασις (Plutarque, *De Mus.*, c. 9).

2. Plutarque, *De Mus.*, c. 12. — Il ne nous reste pas un seul vers de Thalétas, à moins que, selon l'hypothèse de Bergk, les vers 1211-1216 du recueil de Théognis, dont l'auteur est Crétois, ne soient tirés de quelque élégie de Thalétas; mais c'est là une conjecture bien fragile.

3. Plut., *De Mus.*, c. 9 et 10. Cf. Athénée, I, p. 15, D.

§ 2. Alcman; le parthénée.

Alcman vécut vers le milieu du vii[e] siècle, plutôt dans la seconde que dans la première moitié du siècle [1]. On ne sait, bien entendu, ni la date exacte de sa naissance ni celle de sa mort; toute sa vie est mal connue; les indications des biographes anciens ne sont que des conjectures [2]. Mais il y a deux faits positifs : le premier, c'est qu'il avait mentionné dans ses vers Polymnestos [3], — celui-ci l'avait donc précédé; — le second fait, c'est qu'il était considéré comme le maître d'Arion, comme antérieur à Stésichore, comme un des plus anciens poètes lyriques qui eussent renoncé à l'hexamètre [4]; — on ne saurait donc le supposer beaucoup plus récent que le milieu du vii[e] siècle.

Il était né à Sardes, et lui-même s'en vante [5]. Cela ne veut pas dire qu'il fût de race lydienne. Son nom est franchement grec, et, chose plus décisive (car il aurait pu modifier son nom lors de son séjour à Sparte), celui

1. Sur Alcman, cf. Niggemeyer, *De Alcmane poeta laconico*, Munster, 1869 (Dissertation).

2. Eusèbe le place dans la 30[e] Olympiade, Suidas dans la 27[e]. Les deux biographes ont sans doute en vue, selon l'usage, son ἀκμή; en d'autres termes, la quarantième année de la vie d'Alcman serait tombée, suivant l'un, vers 656, suivant l'autre, vers 672. Les deux dates sont probablement trop reculées.

3. Plutarque, *De Mus.*, c. 5.

4. Suidas, vv. Ἀλκμάν, Ἀρίων, Στησίχορος.

5. Fragm. 24. Une autre tradition le fait naître en Laconie, à Messoa (Suidas). Strabon (VIII, 364) dit que Messoa était une « partie » de Sparte. Alcman, une fois devenu Spartiate par adoption, a pu être classé comme habitant de Messoa, et le dire lui-même dans quelque poème. Alexandre d'Étolie, dans une épigramme de l'*Anthologie* (VII, 709), dit que Sardes était seulement la patrie de ses ancêtres et que lui-même était Spartiate. Mais cela paraît difficile à concilier avec le texte d'Alcman.

de son père (Damas ou Titaros [1]) ne l'est pas moins. Il y avait certainement à Sardes beaucoup de métèques de race hellénique; le père d'Alcman était du nombre.

Quoi qu'il en soit, la vie d'Alcman se passa surtout à Sparte, où il vint sans doute de bonne heure, car il s'appropria complètement le dialecte local. Quelles circonstances l'y amenèrent? Suivant les uns, ce fut l'ordre d'un oracle et le besoin de rétablir la paix dans la cité [2]. Suivant les autres, il y vint comme esclave, ayant été vendu par suite de quelque catastrophe inconnue à un Spartiate du nom d'Agésidas [3], lequel plus tard l'affranchit [4]. Cette seconde tradition, moins banale que la précédente, semble s'appuyer sur des souvenirs plus précis; elle reste pourtant bien vague encore et assez douteuse. Ce qui est sûr, c'est qu'Alcman conquit auprès des Spartiates une grande réputation, qu'il composa pour leurs fêtes de très nombreuses poésies lyriques, qu'il mourut vieux (lui-même parle quelque part de sa vieillesse [5]), et qu'il fut entièrement adopté par Lacédémone comme un de ses poètes nationaux [6].

Ses œuvres formaient six livres [7], distingués les uns des autres, selon toute apparence, par la nature des compositions. Il est difficile aujourd'hui de rattacher chacun des débris qui nous en restent à un genre déterminé : on voit cependant qu'il en avait traité plusieurs avec prédilection. Certains fragments appartiennent à des

1. Suidas. Ce nom de Titaros se rencontre dans la géographie de la Thessalie.

2. Élien, *Hist. Var.*, XII, 50. Nous avons vu qu'on disait la même chose (ou à peu près) de Terpandre, de Tyrtée et de Thalétas.

3. Héraclide (*Fragm. histor. græcor.*, Müller-Didot, t. II, p. 210).

4. 'Απ' οἰκετῶν, dit Suidas.

5. Fragm. 26. Aristote (*Hist. des Animaux*, V, 31 ; p. 557, A, Bekker) dit qu'il mourut de φθιρίασις.

6. Un orateur (Aristide, II, 40) l'appelle ὁ Λακεδαιμόνιος ποιητής, comme on disait ὁ Λέσβιος ᾠδός en parlant de Terpandre.

7. Suidas.

hymnes proprement dits. Il avait dû composer aussi, comme Thalétas et Polymnestos, des péans religieux et des hyporchèmes. Un morceau appartient à un péan de table [1], c'est-à-dire à une espèce de scolie. Les anciens parlent aussi de ses chants d'amour (ἐρωτικά), qui formaient peut-être un livre séparé [2]. Mais la partie la plus célèbre de ses compositions, celle à laquelle le souvenir de son nom restait surtout attaché, c'était le recueil de ses *parthénées*.

On appelait ainsi, comme le nom même l'indique (παρθενεῖον ou παρθένιον [3]), une sorte de poème lyrique exécuté par un chœur de jeunes filles. D'autres poèmes que les parthénées pouvaient être exécutés de cette façon : on sait par exemple qu'à Délos il y avait des hyporchèmes où ne figuraient que des jeunes filles. Mais le parthénée ne se rattachait pas à la classe des hyporchèmes : il n'en avait ni la mimique expressive ni la danse rapide. C'était plutôt un hymne choral, ordinairement un hymne en marche, une variété du *prosodion*, c'est-à-dire du chant de procession [4]. Quand le chœur marchant et dansant portait, comme en Béotie, des rameaux de lauriers en l'honneur d'Apollon Isménien, ou, comme à Athènes, des branches de vigne avec leurs grappes en l'honneur de Dionysos, le parthénée s'appelait *daphnéphorique* ou *oschophorique* [5]. Nous avons vu que le prosodion était un chant noble, religieux, où dominaient primitivement les rythmes dactyliques et sans doute aussi le mode dorien [6]. Il en était de même du parthénée [7], mais avec

1. Fragm. 22.
2. Athénée, XIII, p. 600, F.
3. Suppléez ᾆσμα ou μέλος.
4. Athénée, XIV, p. 631, D.
5. Δαφνηφορικά, ὠσχοφορικά (Proclus, *Chrestom.*, 26 et 28 ; p. 247 et 249, Westphal).
6. Plut., *De Mus.*, c. 17.
7. Id., *ibid.*

des différences que la nature des exécutants avait vite suggérées à la finesse grecque. Un chœur de jeunes filles appelle d'autres inspirations qu'un chœur de guerriers ou de jeunes gens. La noblesse grave du prosodion ordinaire s'y était amollie et comme détendue. Même la sévérité d'un Pindare y devenait souriante : ses parthénées, nous dit-on, étaient écrits d'un style tout différent de celui de ses autres odes [1]. C'est que l'inspiration première en était aussi fort différente. Une sorte de galanterie gracieuse y était de mise. Le chœur avait sa part des louanges qui étaient dues d'abord à la divinité. Ce caractère à demi religieux et à demi profane était considéré par les anciens comme si essentiel au parthénée que Proclus s'en autorise, dans sa classification des genres lyriques [2], pour mettre cette sorte de poèmes dans une catégorie mixte, entre les hymnes consacrés exclusivement aux dieux et les *encomia* consacrés à des hommes. Dès que le parthénée apparaît dans l'histoire littéraire, ce trait s'y montre; il est très remarquable chez Alcman.

Les poètes du lyrisme choral ont presque tous pratiqué ce genre gracieux : Simonide, Bacchylide, Pindare avaient composé des parthénées en grand nombre. De leur temps, le genre du parthénée était partout répandu. Mais c'est à Sparte, et grâce à l'art d'Alcman, qu'il arriva pour la première fois à la perfection. Et cela était naturel. Sparte était la cité par excellence des chœurs virginaux : avec ses fêtes en l'honneur d'Artémis et d'Apollon, avec l'éducation gymnastique presque virile qu'elle imposait aux jeunes filles, elle avait à la fois les occasions nécessaires et les éléments de ces chœurs. Il fallait seulement qu'un artiste se rencontrât pour tirer

1. Denys d'Halic., *De l'Eloquence de Dém.*, c. 39.
2. *Chrestom.*, 8 (p. 243, Westphal).

parti des circonstances et fonder une tradition. Ce fut le rôle d'Alcman, que la nature de son génie poétique avait prédestiné à cette tâche. Mais avant de chercher à définir la qualité littéraire de son inspiration, quelques mots sont indispensables sur les réformes techniques dont il fut l'auteur.

Lui aussi, en effet, fit époque en matière de versification lyrique et fut novateur. Les historiens anciens de la musique grecque notaient une « réforme » d'Alcman, comme de Terpandre et de Thalétas avant lui, comme plus tard de Stésichore; et ils ajoutaient que toutes ces réformes, en cet âge de mesure et de raison, restaient toujours fidèles au bon goût [1].

Dans la musique proprement dite, il ne semble pas qu'Alcman ait beaucoup innové, sinon peut-être, pratiquement, par la part plus grande faite au jeu de la flûte. Lui-même était sans doute un citharède : cela paraît ressortir d'un de ses vers [2]. Il vante ailleurs la cithare, comme le premier des instruments : « La cithare bien maniée, est digne de l'épée [3]. » Les flûtistes dont il parlait çà et là étaient des esclaves étrangers [4]. Mais on voit aussi que certains de ses chants étaient accompagnés de la flûte [5], et il avait fait d'Apollon un joueur de flûte [6] : preuve des progrès de cet instrument à son époque et, en particulier, dans les fêtes mêmes pour lesquelles il composait des poésies lyriques. La flûte, qui

1. Ἔστι δέ τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία καὶ Στησιχόρειος, καὶ αὗται οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ (Plut., *De Mus.*, c. 12).

2. Fragm. 66 : Ὅσαι δὲ παῖδες ἁμέων — ἐντί, τὸν κιθαριστὰν αἰνέοντι. Le κιθαριστής (= κιθαρῳδός) n'est autre que lui-même, selon toute apparence.

3. Fragm. 35. Dans le fragm. 91, il nomme la magadis, on ne sait à quel propos.

4. Fragm. 112 (Athénée, XIV, p. 624, B).

5. Fragm. 77-78. Le fragm. 82 ne prouve rien en ce sens.

6. Plutarque, *De Mus.*, c. 4.

se marie si bien à des voix d'enfants ou de jeunes filles, était en effet l'instrument désigné des parthénées : il est possible qu'Alcman ait été l'un des premiers à associer dans ces compositions la flûte avec la cithare. — On ne lui attribue pas plus d'inventions en fait de modes et de genres musicaux qu'en fait d'instruments. Il semble même qu'il se soit servi avec prédilection du mode dorien [1], c'est-à-dire de celui qui était, aux yeux des Grecs, le plus ancien et le plus national. Nul doute cependant que beaucoup de ses mélodies ne fussent composées dans le mode lydien, dont la grâce convenait à merveille à la jeunesse virginale de ses chœurs. Quand lui-même se glorifie d'être sorti non de la Thessalie ou de la Thrace, mais de « la haute Sardes », c'est la civilisation lydienne, et en particulier sans doute la musique lydienne, qu'il a en vue et qu'il célèbre. Il a dû lui faire de nombreux emprunts. Mais ce ne sont pas là des nouveautés techniques. Il a caractérisé sa propre musique d'une manière charmante et très expressive : « Je sais, disait-il, tous les chants des oiseaux [2]. » Ailleurs il prétendait que c'étaient les perdrix, dans la campagne, qui lui avaient appris à chanter [3]. Impossible de mieux définir la grâce libre et neuve de ses mélodies. Mais il a été original sans être vraiment novateur; original par l'inspiration, plutôt que novateur par les procédés.

Ses innovations sont relatives aux mètres et aux rythmes. « Le premier, dit Suidas, il renonça au vers hexamètre dans les poèmes chantés. » Sous cette forme tranchante, l'affirmation de Suidas est inexacte : il est certain que déjà Terpandre avait employé d'autres vers que l'hexamètre, et, en revanche, il y a des vers de cette

1. Plutarque, *De Mus.*, c. 17.
2. Fragm. 67.
3. Fragm. 25. Aristophane dit de Phrynichos, le poète tragique, quelque chose de semblable (*Oiseaux*, v. 749-750).

mesure dans ce qui nous reste d'Alcman lui-même [1]. Elle renferme cependant une part de vérité. On peut dire que, dans l'ensemble, le trait dominant de la métrique d'Alcman, c'est en effet, sinon la disparition totale, au moins l'éclipse très sensible de l'hexamètre et l'entrée en scène d'une foule d'autres formes rythmiques empruntées soit à la poésie populaire, soit à la poésie personnelle d'Archiloque, et introduites par Alcman dans le domaine de la poésie chorale d'apparat. L'un des mètres les plus fréquents chez lui est le tétramètre dactylique, qu'il emploie tantôt seul, c'est-à-dire en *systèmes* continus, tantôt associé à d'autres vers, c'est-à-dire en strophes. A côté de ce tétramètre, on voit souvent apparaître un trimètre qui, associé plus tard à des *épitrites* (- ∪ - -), deviendra l'un des éléments essentiels des rythmes doriens de Pindare. L'épitrite lui-même se montre, avec d'autres formes trochaïques et iambiques. D'ordinaire, ces formes trochaïques sont associées à des dactyles et donnent naissance à des mètres logaédiques du genre de ceux des Éoliens. Ainsi, variété extrême, association des dactyles et des trochées, formation graduelle des types plus compliqués et plus savants qui apparaîtront ensuite chez les maîtres du lyrisme parfait, voilà ce qu'on trouve chez Alcman. Ajoutons tout de suite (et cela touche au génie même du poète) que la plupart de ces mètres sont d'une légèreté et d'une grâce extrêmes. Dans ses mètres dactyliques, il n'y a presque pas de spondées : le dactyle court et vole. De même dans ses logaèdes. Tout cela est vif, agile, aimable; après les solennels spondées de Terpandre, cela semble une fête de la jeunesse et de la grâce.

La manière dont les vers se groupent concourt au même

1. Fragm. 26, 27, etc. M. Flach conjecture (p. 312) que l'indication de Suidas se rapportait, dans le texte original où il l'a puisée, à Terpandre et non à Alcman. Nous n'en savons rien.

effet. D'ordinaire, la strophe d'Alcman est très simple : trois ou quatre vers, voilà sa mesure la plus commune; chacun de ses vers est court, et ils diffèrent peu les uns des autres [1]. C'est un art analogue à celui des Éoliens, très primitif encore. Quelquefois cependant il a voulu faire davantage. Dans le parthénée que les papyrus égyptiens nous ont en partie rendu, les strophes ont quatorze vers. Mais chacun de ces vers pris à part est bref, et beaucoup se ressemblent : on dirait parfois une suite continue de vers identiques; c'est une forme de strophe intermédiaire entre le *système* (σύστημα ἐξ ὁμοίων) et la grande strophe des lyriques doriens postérieurs. Quand Alcman veut arriver (dans un poème un peu long, par exemple) à un effet de variété suffisant, il n'a qu'une ressource, c'est de construire la première moitié des strophes sur un type et la seconde moitié sur un autre [2]; il ne sait pas encore mettre la variété et la richesse dans l'intérieur de la strophe elle-même, ni dans un enlacement de strophes différentes, comme le fit Stésichore. Par là, son art reste voisin de la simplicité populaire; les chants du peuple ont cette brièveté de souffle et cette naïveté de structure.

Il y a pourtant un point par où il se sépare de l'art populaire et de celui des Éoliens, et ce point est capital. Chez les Éoliens, il y a deux types de strophes qui appartiennent à tout le monde et où chacun peut verser sa poésie comme dans un moule commun. Chez Alcman, la poésie tend à façonner chaque fois un moule rythmique et musical nouveau. On sait que tel fut plus tard l'usage des grands lyriques : les Simonide et les Pindare n'ont pas de strophe invariable, de strophe *passe-partout*, pour ainsi dire; chaque poème est une création

1. V. les fragm. 1 et 45, qui sont formés chacun d'une strophe entière.

2. Héphestion, c. 10, p. 138 (75, Westphal).

rythmique; on ne répète pas plus d'un poème à l'autre la structure de la strophe que les paroles ou la musique; le tout jaillit ensemble de la pensée du poète. Alcman paraît avoir conçu son rôle de la même façon : les grandes strophes du parthénée ne se conforment pas à un *schéma* fixe. Après lui, sans doute, il reste beaucoup à faire pour étoffer et enrichir ces mètres et ces strophes; mais il est entré franchement, malgré tout, dans la vraie voie de la composition lyrique, et comme son inspiration, en somme, n'exigeait pas un instrument plus fort que celui qu'il s'était créé, il a réalisé cette harmonie du fond et de la forme qui est en art d'un si grand prix [1].

Comme poète, en effet, et comme écrivain, Alcman ressemble tout à fait à ce qu'il fut comme musicien : même grâce, même vivacité, à la fois élégante et familière. Les fragments qui nous restent de ses œuvres sont loin, sans doute, de satisfaire sur tous les points notre curiosité : la plupart sont fort courts; cependant, depuis la découverte surtout du morceau sur papyrus qui est au Louvre, nous pouvons nous faire de lui une idée d'ensemble assez précise. Ses poèmes étaient essentiellement des compositions en l'honneur des dieux. Les légendes divines, par conséquent, devaient y tenir une grande place. Mais Alcman n'était pas un Pindare : les sommets ne l'attiraient ni ne le retenaient; il avait hâte de redescendre aux coteaux moyens et fleuris. Il était, dit un scholiaste, de complexion amoureuse [2]; disons au moins qu'il avait l'imagination tendre. Ce qu'il goûtait surtout dans la mythologie, c'étaient les parties gracieuses et idylliques. S'il était obligé parfois de chanter les meur-

1. Alcman n'a certainement pas, comme on le dit quelquefois, inventé la strophe, qui est d'origine populaire; mais il en a consacré l'usage en renonçant d'une manière définitive à la continuité de l'hexamètre.

2. Dans Athénée, XIII, p. 600, F.

tres des fils d'Hippocoon [1], il préférait assurément la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa [2]. Mais ce qu'il aimait peut-être mieux encore, c'était la réalité gracieuse qui l'entourait, ces chœurs jeunes et dansants que son rôle était de former et de conduire; il se complaisait dans l'éloge de la beauté féminine; il y ramenait l'hymne religieux lui-même le plus vite possible, et il y réussit de telle sorte que la poétique du parthénée s'en trouva fixée pour jamais.

Il avait composé pour son propre compte, dit-on, des poésies amoureuses, peut-être des chansons dans le goût des Lesbiens [3]. Quelques vers nous en restent, bien peu nombreux, mais intéressants.

L'amour, par la puissance d'Aphrodite, inonde mon cœur et l'amollit [4].

Non, ce n'est pas Aphrodite, c'est l'avide Éros, enfant joueur, qui marche (prends bien garde) sur les fleurs de cypérisque [5].

Ailleurs, il chante « la blonde Mégalostrata », qui lui avait enseigné, disait-il, « les dons des Muses ». On voit le ton. Nous sommes loin des ardeurs pathétiques de Sappho. L'amour d'Alcman n'a rien de violent, car son âme est douce; il se tourne facilement en images poétiques et en beaux vers ; mais il remplit toute sa pensée.

Ce n'est pas seulement dans des chansons d'amour proprement dites qu'Alcman l'avait exprimé : il était partout répandu dans l'œuvre du poète, comme une atmosphère légère et lumineuse où son imagination aimait à vivre. Dans les parthénées, c'était tantôt Alcman lui-

1. Fragm. 23.
2. Fragm. 28 et 29.
3. Suidas; Athénée, XIII, p. 600, F.
4. Fragm. 36.
5. Fragm. 38. Le κυπαιρίσκος est sans doute le *cyperus* ou *souchet*, plante des prés humides.

même qui parlait en son propre nom [1], et tantôt les jeunes filles qui étaient mises en scène ainsi qu'en une sorte de drame [2]. Des deux façons, la sensibilité gracieuse du poète se manifestait. Jusque dans la vieillesse, il trouvait des images aimables pour traduire ce sentiment vague d'amour qui n'est plus qu'une sorte de galanterie poétique, mais sincère et sans fadeur. Il se rappelle la légende suivant laquelle les alcyons mâles ou « cérylés », à la fin de leur vie, sont portés à la surface des flots sur les ailes des alcyons :

Mes membres, dit-il, refusent de me porter, ô jeunes filles, ô douces chanteuses aux voix charmantes! Ah! si je pouvais être le céryle, qui, sur la fleur des vagues, vole sans crainte avec les alcyons, bel oiseau sombre de la mer printanière [3]!

Ce genre d'imagination riante est celui qu'Alcman porte en tous sujets. Il voit la nature entière, comme la femme, d'un regard facilement ému et qui saisit les harmonies douces plus volontiers que les contrastes violents [4].

Sa grâce d'ailleurs n'a pas de fausse délicatesse. Il était parfois d'une simplicité, d'une bonhomie qui ne reculait pas devant des détails qu'un autre aurait pu trouver un peu bas. Il disait quelque part du printemps que la verdure y est belle, mais qu'on n'y trouve pas suffisamment à manger [5]. Dans un autre passage, il raconte la simplicité populaire de ses goûts en fait de nourriture : il mange ce qui se présente, et, par exemple, « de la purée [6]. » Nous ignorons, à vrai dire, en quelle circonstance et dans quelle sorte de poème il s'exprimait

1. Fragm. 26, 33.
2. Fragm. 16, 66.
3. Fragm. 26 (... ἁλιπόρφυρος εἴαρος ὄρνις).
4. Fragm. 60. Cf. plus bas.
5. Fragm. 76.
6. Fragm. 33.

ainsi; mais on voit assez par l'ensemble des fragments qu'il aimait à parler de lui; quelquefois avec la fierté d'un artiste qui sait sa valeur, souvent aussi, comme dans les vers qui précèdent, de la manière la plus naïve. Il y a, dans cette habitude et ce goût des confidences, de la bonhomie et de la bonne grâce.

Alcman se servait du dialecte de Lacédémone [1]. Sa langue n'est pas, comme celle de la plupart des autres poètes qui ont écrit à Sparte, une sorte de dorien abstrait et littéraire où l'imitation de la langue homérique tient la première place : c'est un dialecte très voisin du langage parlé, et qui reproduit quelques-uns des traits les plus caractéristiques de la prononciation spartiate [2]. Cette prononciation passait en Grèce pour rude et peu agréable; Alcman sut en tirer une exquise douceur [3]. Il en usa d'ailleurs, sans aucun doute, avec quelque liberté : les poètes grecs étaient trop maîtres de choisir et de façonner leur langue en artistes pour qu'on puisse croire qu'il se soit asservi sans exception à toutes les habitudes du langage parlé; mais il en resta du moins très près. Il diffère par là de ses successeurs et ressemble aux poètes de Lesbos. On voit sans peine quelle raison d'art l'y détermina : ce caractère populaire de sa langue convenait à la simplicité de son inspiration et à la destination toute locale de ses poésies. Un Terpandre, qui chantait des nomes à Delphes, s'adressait à un public panhellénique. Alcman composait ses parthénées pour la foule des Spartiates réunis au bord de l'Eurotas. Après lui, le lyrisme choral est presque toujours plus majestueux à la fois

1. Sur le dialecte d'Alcman, le travail le plus récent est une étude de M. Spiess, *De Alcmanis poetæ dialecto*, insérée dans les *Studien zur griech. und lat. Grammatik*, de Curtius et Brugman, t. X, p. 329 (1878).

2. Par exemple σιῶν pour θεῶν, ἦμεν pour εἶναι, κλεννός pour κλεινός, etc.

3. Pausan. III, 15.

et plus universel; la même raison de convenance qui avait décidé le choix d'Alcman devait empêcher ses successeurs de l'imiter sur ce point.

En ce qui concerne proprement le style, c'est-à-dire l'expression littéraire et le mouvement de la pensée, Alcman, au contraire, ne rappelle guère le Spartiate idéal, au parler bref, à la pensée sentencieuse. Le dialecte est un costume qu'on prend ou qu'on laisse, mais le style est « l'homme même », et le gracieux Alcman ne pouvait changer sa nature. On trouve bien sans doute, parmi ses fragments, quelques sentences, celle-ci, entre autres, célèbre et souvent citée ou imitée : « L'expérience est le principe du savoir », Πεῖρά τοι μαθήσιος ἀρχά [1]. Mais ce sont là des hasards de pensée qui ne tirent pas à conséquence : tout écrivain peut en montrer autant. Ce qui frappe, au contraire, chez lui, dans ces débris mutilés qui subsistent seuls, c'est le nombre et la grâce des images, c'est l'abondance d'un style qui se répand en énumérations faciles et brillantes, c'est une souplesse plus ionienne que dorienne et l'art de décomposer toutes les parties d'un tout sans briser le lien qui les unit. Sa phrase coulante fait le tour des objets comme un flot limpide et caressant. Elle est aussi claire que celle d'Homère et les expressions homériques y sont fréquentes. Il décrit, par exemple, avec une admirable ampleur le sommeil de la nature :

> Voici que dorment les cimes des monts et les abîmes, et les caps, et les torrents, et les tribus des reptiles que nourrit la terre noire [2], et les bêtes des montagnes, et la race des abeilles, et les monstres de la mer sombre; les oiseaux aux larges ailes sont livrés au sommeil [3].

1. Fragm. 63. Cf. fragm. 50.
2. Je lis, malgré Bergk, φῦλα (et non φύλλα) et ensuite ἑρπέθ' ὁπόσσα avec Hartung (bien que le détail de cette correction soit douteux).
3. Fragm. 60.

L'énumération est à la fois sommaire et abondante ; le détail est exquis, l'effet d'ensemble est grand. Il disait aussi, avec autant de grâce que de force, à quelque divine compagne de Dionysos :

> Souvent, aux crêtes des montagnes, quand la fête illustre charme les dieux, tenant à la main un vase d'or en forme de jatte profonde telle qu'en ont les pasteurs, tu allas traire les lions, et tu préparas de leur lait un fromage digne des héros, digne de celui qui fit périr Argus [1].

Ces fragments, si expressifs, sont évidemment trop courts pour nous donner aucune idée de la composition d'une ode d'Alcman. Mais on sait qu'un grand morceau de plus de cent vers, écrit sur papyrus, a été rendu à la lumière, il y a quelque trente ans, par les tombes de l'Egypte [2]. Mariette l'envoya en France, et E. Egger le publia le premier [3]. Depuis, de nombreux savants, au premier rang desquels figure M. Blass, l'ont étudié de nouveau, avec une passion qu'explique l'importance de la découverte [4]. La quatrième édition de Bergk résume les derniers travaux et y ajoute quelque chose. L'intérêt de ce fragment est considérable en effet : il nous laisse entrevoir bien des choses que nous ignorions; par

1. Fragm. 34.

2. Fragm. 23. Le papyrus est au Louvre. Il a été publié en fac-similé à la suite du tome XVIII des *Notices et Extraits des Manuscrits* (planche L), et en photogravure à la fin du tome XIII de l'*Hermès;* mais la photographie a tout obscurci, et les vers y sont à peu près illisibles.

3. Le papyrus a été trouvé par Mariette en 1855. M. Egger fit à ce sujet une lecture à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 13 juillet 1860. Cette lecture a été publiée par l'auteur, en 1863, dans le volume de ses *Mémoires d'histoire ancienne et de philologie*, et, deux ans plus tard, dans les *Notices et extraits* (1865).

4. Voir B. ten Brink, *Philologus*, 1864, t. XXI, p. 126-139; Ahrens, *ibid.*, t. XXVII, 1868, p. 241 sqq. et 577 sqq.; Christ, *ibid.*, 1870, t. XXIX, p. 211-218; Blass, *Hermes*, 1878, t. XIII, p. 15-32.

malheur, il est encore tout enveloppé d'obscurités. Sur les trois colonnes du papyrus, deux sont gravement endommagées du côté extérieur; celle du milieu est mieux conservée, mais plus d'un détail est douteux; et enfin, même dans les quarante ou cinquante vers qu'on peut restituer avec grande vraisemblance, il y a trop d'énigmes rendues indéchiffrables par notre ignorance des personnes et des choses pour qu'on puisse en donner utilement une traduction suivie. Toute tentative de ce genre serait prématurée. Essayons seulement de résumer ce que nous pouvons y apprendre de plus intéressant, sans rien dissimuler de nos doutes.

On voit d'abord que le poème est incomplet : il ne commence ni ne finit. La partie conservée formait le milieu; elle comprendrait sept strophes de quatorze vers chacune, si les mutilations du papyrus n'en avaient fait disparaître de nombreux passages. Bergk a remarqué très ingénieusement [1] que le vers final de chaque strophe n'offrait pas partout la même forme métrique, et que les strophes semblaient se grouper à cet égard trois par trois : il en conclut que le poème entier devait en comprendre douze, et qu'il en manque aujourd'hui trois au début, deux à la fin. Ce n'est qu'une hypothèse, mais tout à fait vraisemblable, d'autant plus qu'elle paraît répondre à ce qu'on entrevoit de la distribution des idées. Ajoutons, pour en finir avec la structure des strophes, qu'elles sont formées très simplement d'une suite de petits vers trochaïques et logaédiques alternés, que çà et là quelque vers trochaïque plus long ou quelque tétrapodie dactylique y jette de la variété; que chacune, en outre, semble avoir constitué deux groupes musicaux (une période de huit, une autre de six vers), et enfin que la pensée finit toujours avec le dernier vers de la

1. *Poetæ lyr. græc.*, 4e éd., p. 27.

strophe, contrairement à l'usage des poètes plus récents [1].

Les premiers éditeurs crurent retrouver dans ce poème l'hymne aux Dioscures qui était, suivant Hérodien [2], la seconde pièce du premier livre d'Alcman, et dont il nous reste d'ailleurs quelques vers. Des raisons tirées du mètre ont dû faire abandonner cette opinion [3], et l'on ne sait au juste à quel dieu le poème était consacré. Bergk suppose que c'était à Artémis *Orthia*, mais son opinion ne s'appuie que sur une correction douteuse [4]. Pourquoi ne serait-ce pas un chant en l'honneur des Dioscures, mais différent de celui que signale Hérodien? Alcman a dû chanter plus d'une fois des héros si fort honorés à Sparte, et l'on ne voit pas bien quel autre personnage divin (à moins peut-être que ce ne fût Héraclès) il aurait pu avoir l'idée de célébrer en racontant tout au long, comme il le fait dans le poème qui nous occupe, le meurtre des fils d'Hippocoon, égorgés par Castor et Pollux. Quoi qu'il en soit, ce poème est certainement un parthénée, car il est tout rempli, nous allons le voir, des louanges des jeunes filles qui l'exécutent. Bergk ajoute que c'est probablement un parthénée exécuté la nuit, pendant une de ces veillées nocturnes qui sont si fréquentes dans le culte grec et si souvent mentionnées par les poètes : mais c'est là encore une hypothèse qui s'appuie uniquement sur un vers peut-être mal compris [5].

1. Cela semble indiquer un partage du chant entre plusieurs fractions du chœur total.

2. Περὶ σχημάτων, 61.

3. Les vers conservés de l'*Hymne aux Dioscures* n'auraient pu trouver place dans les strophes du présent poème.

4. Bergk lit, au v. 61, 'Ορθίᾳ au lieu de ὀρθρίᾳ ou ὄρθριαι que donne le papyrus.

5. V. 62. Les mots νύκτα δι' ἀμβροσίαν font probablement partie de la comparaison qui suit, comme dans Pindare, *Ol.* I, 1-2 : ... αἰθόμενον πῦρ — ἅτε διαπρέπει νυκτί, etc.

Les trois premières strophes, très mutilées, ne laissent plus guère voir que quelques noms propres et quelques épithètes çà et là. Ces misérables débris sont pourtant d'un grand intérêt. Les noms propres sont ceux de Pollux, puis des fils d'Hippocoon. Un récit mythique remplissait donc ces strophes. Suivant l'habitude d'Alcman, l'énumération s'y prolongeait avec ampleur : tous les fils d'Hippocoon s'y succédaient l'un après l'autre. A la fin, elle venait aboutir à cette conclusion morale :

Ayant osé commettre d'horribles actions, ils ont souffert de grands maux.

C'était la fin du mythe.

Au début de la strophe suivante, une maxime morale servait de transition :

Il est une vengeance divine : heureux qui vit sagement et sans larmes; pour moi je chante Agido, etc.

Et tout d'un coup le poète, abandonnant la légende, revenait aux jeunes filles du chœur pour ne plus les quitter. On saisit là sur le vif ce mélange du religieux et du profane, du divin et de l'humain, que les anciens signalent comme un des traits du parthénée. Le passage se fait, chez Alcman, avec une brusquerie tout à fait naïve. A partir de là, le ton change, et le poème, qui avait dû s'ouvrir par des catastrophes et des combats, finit par des éloges de la beauté.

Les trente vers qui suivent sont relativement bien conservés. A les prendre un par un, le sens n'en paraît pas trop obscur. Mais quand on veut les lire de suite, mille difficultés apparaissent. Deux noms de jeunes filles, Agido et Agésichora, s'y succèdent sans cesse, et leurs éloges s'y entrelacent de telle sorte qu'on ne sait plus comment les démêler : on en vient à se demander parfois

si les deux noms ne désignent pas une seule jeune fille. Mais d'autres vers (mutilés, il est vrai) semblent s'y opposer [1]. Les comparaisons brillantes tirées de la lumière, du soleil, des astres, de la nuit, de l'or et de l'argent, se pressent et s'accumulent pour célébrer leur beauté. D'autres, plus familières, mais non moins expressives, sont tirées de la crinière des coursiers, de leur vitesse égale à celle des songes ailés; une autre encore peut-être (mais le sens est plus douteux) les montre pareilles à deux colombes qui luttent de rapidité dans leur vol. L'abondance des images est extraordinaire. Ce qui ne l'est pas moins, c'est la vivacité du style, tout en phrases courtes, en interrogations, en tours vifs et familiers. Mais cela même ajoute à la difficulté du morceau. Dans cette agitation incessante, la suite des idées échappe. Il semble évident que ce n'est pas le poète lui-même qui parle en son nom; c'est sans doute quelque jeune fille du chœur; car elle désigne familièrement Agésichora comme sa cousine (« la chevelure d'Agésichora, ma cousine, brille comme un or pur »); mais est-ce toujours la même qui chante? N'y a-t-il pas comme un dialogue entre deux personnages? Autant de questions à peu près insolubles.

Les trente derniers vers enfin sont extrêmement mutilés, et les restitutions qu'on en a tentées sont trop douteuses pour qu'on puisse en tirer grand profit. Mais le même éclat d'images, le même goût pour les énumérations prolongées s'y révèle encore, jusque dans l'extrême altération du texte. Les jeunes filles qui forment le chœur y sont toutes nommées avec quelque épithète gracieuse, comme pour faire pendant aux énumérations mythologiques du début. De plus, les premiers vers de cet épilogue étincellent des reflets de l'or et de la pourpre. C'est donc bien là un caractère essentiel du

1. V. 79-80.

poète; les autres fragments suffisaient à le faire pressentir; la découverte du papyrus ne laisse place à aucun doute : le premier en date des maîtres du lyrisme choral (car Thalétas n'est plus qu'un nom) brille d'images et de figures. Par là, il annonce Pindare. Mais il n'a ni la majesté soutenue, ni la brièveté concentrée du grand lyrique, si dorien d'esprit : pour lui, facile, abondant, familier, il se rattache en bien des points à l'Ionie.

Le tombeau d'Alcman, selon Pausanias [1], se voyait à côté des monuments de ces héros qu'il avait chantés. Comment la sévère cité dorienne avait-elle adopté aussi complètement un poète si peu dorien, semble-t-il, par l'imagination et par le style? C'est sans doute que la beauté des filles de Sparte n'était nulle part célébrée en traits plus énergiques et plus brillants : c'est qu'il avait rendu mieux que personne tout un aspect de la vie lacédémonienne qui nous échappe aujourd'hui en grande partie, la grâce sculpturale de ces chœurs de danse qui, suivant Terpandre comme suivant Pindare, faisaient à Sparte autant d'honneur que la vaillance de ses guerriers [2].

§ 3. Arion; le dithyrambe.

Arion, qui est quelquefois donné comme un disciple

1. Pausanias, III, 15, 1.

2. La notice de Suidas mentionne encore un ouvrage d'Alcman, *Les Plongeuses* (Κολυμβῶσαι), qui semblerait avoir été distinct de ses poésies lyriques proprement dites (μέλη) : nous ne savons ce que cela veut dire. Il est aussi question dans Hésychius de certains chants d'Alcman appelés Κλεψίαμβοι (cf. Hésychius, *Lexique*, s. v.); on sait que ce mot servait à désigner un instrument de musique employé par Archiloque; nous ignorons à quoi se rapporte au juste l'indication d'Hésychius empruntée à Aristoxène. Quant aux Ἐρωτικά qu'on paraît avoir également attribués à Alcman, il suffit de les avoir signalés d'un mot en passant, un peu plus haut.

d'Alcman [1], est, avec celui-ci et Thalétas, le troisième des véritables fondateurs du lyrisme choral. Ses deux prédécesseurs avaient appelé à la vie de l'art le *péan*, l'*hyporchème*, le *parthénée*, c'est-à-dire des compositions d'origine apollinienne exécutées par un chœur quadrangulaire[2], le chœur spartiate à trois, quatre ou cinq files[3], aux mouvements plus ou moins vifs, mais toujours harmonieux et mesurés. Arion met en lumière le *dithyrambe*, d'origine dionysiaque, exécuté par un chœur circulaire [4], sur une mélodie tumultueuse et passionnée. On sait la destinée du dithyrambe, qui devait donner naissance au drame tragique et satyrique, sans cesser pour cela d'exister par lui-même et de briller encore d'un vif éclat. L'apparition du dithyrambe dans l'histoire littéraire marque donc une date considérable.

L'origine de ce genre est fort obscure [5]. Le nom même en est singulier. Ceux de l'hyporchème, du prosodion, du parthénée sont transparents et faciles à comprendre : celui du péan, plus obscur, a du moins une tournure grecque. Mais le mot de dithyrambe a un air exotique. Est-ce un mot d'importation étrangère et relativement récente, comme le croient quelques savants? Ou bien est-ce un très vieux mot d'origine antéhellénique? La seconde hypothèse est la plus probable. On est conduit à rapprocher, au point de vue de l'étymologie, les mots

1. Suidas, v. Ἀρίων.
2. Τετράγωνος χορός, dit Timée, dans Athénée, IV, 181, C (V, ch. 10, Meineke-Teubner).
3. Cf. Pollux, IV, 99 et 100, sur la distinction des *files* (στοῖχοι) et des *lignes* (ζυγά) : les files s'étendent en profondeur, les lignes en largeur.
4. Κύκλιος χορός.
5. Sur le dithyrambe, cf. Hartung, *Ueber d. Dithyrambos*, Philologus, 1846, t. I, p. 401-405; Castets, article *Dithyrambus*, dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg et Saglio, t. III.

διθύραμβος et θρίαμβος, si souvent accouplés par l'usage[1]. Or θρίαμβος, qui apparaît en latin sous la forme *triumphus*, est probablement antérieur à la séparation des deux races. *Dithyrambe* est donc, selon toute apparence, un mot très ancien, et il n'y a pas lieu de s'étonner que le sens en soit obscur[2]. L'âge du mot n'implique pas d'ailleurs nécessairement celui du genre, car il a pu s'appliquer d'abord à quelque chose d'un peu différent[3]. Le dithyrambe est un genre dionysiaque. Or Dionysos, suivant Hérodote[4], est le plus jeune des dieux grecs : aux temps homériques, il n'a pas encore sa place dans l'Olympe ionien[5]. Le dithyrambe populaire, quoique plus ancien que le dithyrambe littéraire, est donc probablement postérieur par son origine au IXe siècle.

La patrie du dithyrambe n'est pas mieux connue que l'étymologie du mot qui sert à le désigner. Dans la période classique, on le voit briller d'un vif éclat à Corinthe, à Sicyone, à Thèbes, à Naxos, à Athènes. C'est assez dire qu'il était partout répandu. Les premières de ces villes se disputaient l'honneur de l'avoir vu naître, et Pindare

1. Θριαμβοδιθύραμβε, dit Pratinas dans une apostrophe à Dionysos (Athénée, XIV, p. 617; v. 19).

2. L'hypothèse la plus récente est celle que M. de Wilamowitz-Mœllendorf vient d'émettre dans son livre intitulé *Euripides Herakles* (2 vol., Berlin, 1889). Ce savant (t. I, p. 63) pense que « διθύραμβος signifie étymologiquement un θύραμβος (ou θρίαμβος) *divin*, c'est-à-dire particulièrement beau et divertissant, » — (*Der dithyrambos dem wortsinne nach nur einen göttlichen, d. h. besonders schönen oder erfreulichen* θύραμβος *bedeutet*), — et il compare, au point de vue de la formation, les mots διπόλια, Διισωτήριον, Διιχέτας (= Διιχέτας). Si l'on admet cette étymologie qui est séduisante, il faudrait du moins traduire, selon moi, non pas « un θύραμβος particulièrement beau, » mais un « θύραμβος en l'honneur des dieux, » par opposition aux danses guerrières ou simplement récréatives.

3. Par exemple, à certaines danses passionnées en l'honneur des dieux.

4. Hérodote, II, 52.

5. Decharme, *Mythologie*, p. 434.

lui-même, suivant un scholiaste, semble avoir défendu tour à tour les prétentions de chacune de celles où le hasard conduisait ses pas [1]. Mais quelle que soit la cité grecque qui, la première, ait exécuté solennellement des dithyrambes, il est évident que l'origine proprement dite du genre doit être en grande partie cherchée au dehors, soit du côté de la Thrace, qui a largement contribué à la formation du culte de Dionysos en Grèce, soit du côté de la Phrygie, dont la marque propre est très aisément reconnaissable dans tous les détails de l'exécution dithyrambique [2].

Le dithyrambe est un des genres lyriques qui ont le plus changé avec le temps. Il est donc nécessaire, quand on essaie de s'en faire une idée d'après les témoignages des anciens, de faire grande attention à la période de son histoire que ces témoignages concernent. Il n'est pourtant pas trop difficile d'en démêler les traits principaux.

C'est une composition lyrique très anciennement consacrée à Dionysos. De là un caractère d'agitation, d'enthousiasme tantôt joyeux et tantôt sombre, qui convenait au dieu de l'ivresse. « Le dithyrambe, dit Proclus [3], est plein de fougue. » La légende de Dionysos était riche en péripéties dramatiques. La vie et la mort du dieu, avec tout ce que l'influence de l'Orient avait peu à peu ajouté de broderies au canevas primitif, provoquait l'expression des sentiments les plus variés, depuis la joie bruyante et naïve des vendanges et du *cômos*, jusqu'aux lamentations passionnées qu'inspirait la mort d'un dieu jeune.

1. Schol. *Olymp.* XIII, 25.

2. Modes phrygien et hypophrygien (Aristote, *Polit.*, VIII, 7, p. 1342, B; Proclus, *Chrestom.* p. 245, Westphal), emploi de la flûte, inspiration passionnée, etc. Sur l'origine thrace du Bacchus Thébain, cf. Otfr. Müller, *Orchomenos*, p. 379-381.

3. *Chrestom.*, 14 (*Scriptores metrici*, Westphal-Teubner, p. 245).

Plus tard, le dithyrambe, comme tous les autres genres lyriques, cessa d'être consacré exclusivement à une divinité particulière : d'autres aventures que celles de Dionysos firent le sujet de ses chants. Hérodote parle de chœurs dithyrambiques que la ville de Sicyone, au temps du tyran Clisthène, exécutait non pas en l'honneur de Bacchus (il le marque expressément), mais en l'honneur du héros Adraste; et il ajoute que Clisthène, ennemi de la mémoire de cet Adraste, transporta les mêmes jeux et les mêmes honneurs, y compris les dithyrambes, dans le temple (nouvellement construit par lui) du héros Mélanippe [1]. Quand la tragédie naquit du dithyrambe, les ennemis de l'innovation purent dire en toute vérité qu'il n'y avait plus rien là pour Dionysos, οὐδὲν πρὸς Διόνυσον, et la locution devint proverbiale [2]. Mais le caractère enthousiaste que le dithyrambe tirait de son origine survécut à tous ces changements : d'un bout à l'autre de son histoire, le genre resta plein de véhémence et de passion.

Il était chanté et dansé par un chœur. Primitivement, durant la période populaire, le rôle du chœur dut se réduire à peu de chose. Le chant proprement dit était exécuté par le poète, qui « entonnait » seul le dithyrambe. C'est ce qu'on appelait ἐξάρχειν τὸν διθύραμβον. L'expression, restée dans la langue courante, est un témoignage formel de l'antique usage [3]. Ce *solo* du poète formait une

1. Hérodote, V, 67.

2. Suidas, v. Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον. Si le sujet, pourtant, dans la tragédie attique, ne tenait plus à la légende de Bacchus, il est à remarquer que l'occasion des représentations de cette sorte était d'ordinaire une fête dionysiaque. Quant au dithyrambe proprement dit, il semble bien que l'exemple de Sicyone ait été plutôt exceptionnel, et que Bacchus ait, en somme, gardé plus souvent la première place dans le dithyrambe qu'Apollon dans le péan.

3. Elle se rencontre déjà dans Archiloque, fragm. 77. Dans Aristote, *Poét.*, c. 4, les auteurs de dithyrambes, les poètes dithyrambiques primitifs sont appelés οἱ ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον.

strophe, naturellement fort courte (un vers ou deux peut-être), et le chœur, après chaque strophe, ou la répétait ou chantait un refrain en dansant. Le chant du poète était à peu près improvisé[1]. Le péan, nous l'avons vu, s'exécutait de la même manière, bien qu'avec un caractère poétique et musical différent. Mais cette forme toute primitive ne dura pas. Nous savons par Aristote qu'un peu plus tard, mais à une époque encore ancienne et qu'il oppose à son propre temps, la strophe dithyrambique était chantée par le chœur tout entier[2] : c'est le changement qui s'opère aussi pour le péan quand celui-ci devient littéraire; c'est la réforme capitale qui met une ligne de démarcation très nette entre les chœurs improvisés du lyrisme populaire et ceux du lyrisme savant, formés par des poètes qui s'appellent désormais des « maîtres de chœur », des *chorodidascales*[3]. Les choreutes, hommes faits ou enfants[4], paraissent avoir été toujours nombreux dans le dithyrambe : dans la période attique, ils furent régulièrement au nombre de cinquante[5]. Ils étaient disposés en cercle, d'où le nom de *chœur cyclique*[6]; l'espace du milieu restait vide[7]. Une danse rapide, la *turbasie*, emportait les chœurs dans une sorte de ronde, presque toujours au son de la

1. Aristote dit (*loc. cit.*), que la tragédie primitive, au moment où elle sortit du dithyrambe, était improvisée (αὐτοσχεδιαστικῆς γενομένης).

2. Aristote, *Probl.*, XIX, 15.

3. Χοροδιδάσκαλοι. Plus tard encore, un nouveau progrès s'accomplit. Les chœurs, même bien dressés, gardaient encore au VIe siècle quelque chose de populaire; ils se composaient d'artistes de bonne volonté plutôt que de virtuoses. Au Ve siècle, ce furent des artistes de profession qui les formèrent. Alors la strophe disparut. Cette forme régulière, par conséquent plus facile à exécuter, fit place à de longues mélodies capricieuses, compliquées, d'une exécution difficile, mais plus capables d'amuser l'esprit et l'oreille. Cf. Aristote, *loc. cit.*

4. Ἀνδρικοὶ, παιδικοὶ χοροί.

5. Et cela, dès le temps de Simonide (fragm. 147).

6. Le chœur dithyrambique d'Arion est appelé par Proclus (p. 244, Westphal) κύκλιος χορός.

7. Xénophon, *Économ.*, VIII, 20.

flûte [1]. Le mode phrygien, le plus passionné de tous, était le mode dithyrambique par excellence : on racontait que Philoxène, ayant essayé de composer un dithyrambe dans le mode dorien, était revenu malgré lui au mode phrygien [2]. Le rythme entraînant du bacchius [3], les crétiques et les choriambes, les formes les plus rapides des rythmes à trois temps animaient une poésie hardie, pleine de grands mots étranges, audacieusement composés, où l'enthousiasme associait les idées, les sentiments et les images avec une brusquerie imprévue [4].

Le chœur dithyrambique ou cyclique est souvent appelé aussi « tragique », τραγικὸς χορός [5]. Le sens de ce mot n'est pas douteux : il fait allusion aux satyres, compagnons ordinaires de Bacchus, que la tradition représentait avec des pieds de boucs (τράγος), et qui manifestement jouaient un rôle dans l'exécution du dithyrambe [6]. Formaient-ils primitivement tout le chœur? ou bien, comme le dit Suidas, un groupe distinct parmi les exé-

1. Pollux, IV, 104 : Τυρϐασία δέ ἐκαλεῖτο τὸ ὄρχημα τὸ διθυραμϐικόν. — Sur la convenance naturelle entre la flûte et le mode phrygien, cf. Aristote, *Polit.*, VIII, 7 (p. 1342, B, 1-2, Bekker).

2. Aristote, *Polit.*, VIII, 7 (p. 1342, B); cf. Proclus, *Chrestom.*, 14 (*Scriptores metrici*, Westphal, p. 245).

3. Schol. d'Héphestion (*Scriptores metrici*, p. 134).

4. C'est ce qu'Aristote (*Poét.*, c. 22, et *Rhét.*, III, 3, 3) appelle les διπλαῖ λέξεις, habituelles, dit-il, aux poètes dithyrambiques. Athénée (X, p. 445, A-B) attribue à Anthéas de Lindos, contemporain de Cléobule de Sicyone, le premier emploi des σύνθετα ὀνόματα dans le dithyrambe. Il est souvent question chez les rhéteurs grecs de ce caractère de la διθυραμϐικὴ λέξις. (Le passage de Proclus relatif au dithyrambe semble dire le contraire; cela tient, selon la juste remarque de Bergk, à ce qu'une transposition fautive a rattaché dans nos mss. une phrase sur le dithyrambe au passage qui parle du nome, et *vice versa*).

5. Par exemple, dans Hérodote, V, 67.

6. Hésychius, v. Σάτυρος; Photius, *Lexique*, v. Σάτυρος. Le nom du drame *satyrique*, ce frère jumeau de la *tragédie*, sorti aussi du dithyrambe, conduit à la même conclusion.

cutants [1] ? La première hypothèse est la plus probable, parce qu'elle est la plus simple. Le dithyrambe étant consacré à Bacchus, quoi de plus naturel que de figurer, au moyen du chœur, le cortège même du dieu, et de faire célébrer aux satyres, par des chants et des danses, les louanges de Dionysos ? Une convention facile, peut-être un déguisement partiel, transformait les choreutes en satyres. Rien de plus simple, mais rien de plus fécond : c'est là une des raisons essentielles qui firent sortir le drame du dithyrambe. Qu'est-ce en effet que le drame, sinon, comme le dit Aristote, la représentation d'une action par des personnages qui ne figurent plus en leur propre nom, mais qui jouent un rôle ? Or, dans tous les autres genres lyriques, il ne semble pas que les choreutes aient jamais joué à proprement parler un *rôle* : ou bien ils sont *eux-mêmes*, les citoyens de telle ou telle ville réunis pour fêter un dieu, ou bien (ce qui est de beaucoup le plus ordinaire) ils ne sont que la voix du poète, et leur personne disparaît absolument. C'est à peine si dans l'hyporchème peut-être, à cause du caractère imitatif que les anciens lui reconnaissent, on peut soupçonner autre chose. Dans le dithyrambe, au contraire, l'élément dramatique est manifeste. Ce trait, joint au caractère passionné du genre, explique la naissance de la tragédie. Les progrès ultérieurs seront infinis ; mais le fait initial, celui qui a donné l'impulsion première et décisive, c'est la transformation des choreutes du dithyrambe en personnages mythiques [2].

Arion, qu'on appelle le créateur du dithyrambe, était

1. Suidas, v. Ἀρίων : λέγεται ... καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.

2. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire que cette transformation ait été de règle absolue et invariable : il suffit qu'elle se soit produite quelquefois, qu'elle ait peut-être été particulièrement en usage dans telle ou telle cité, pour que la naissance du drame soit expliquée.

ó, selon la tradition, à Méthymne, l'une des deux prin-ipales villes de l'île de Lesbos. Suidas dit que son père 'appelait Kycleus [1], et que le poète vivait dans la 38e lympiade (629-625). Il est aisé de reconnaître sur quoi e fonde cette indication chronologique : c'est dans la 3e Olympiade que Périandre, tyran de Corinthe, semble voir pris le pouvoir; or la tradition mettait Arion en apports étroits avec Périandre; de là le chiffre donné ar Suidas [2]. Mais la date précise de la naissance d'Arion, ussi bien que celle de sa mort, reste tout à fait inconnue.

On voit qu'Arion était compatriote de Terpandre, mais ertainement beaucoup plus jeune. Il dut subir d'abord influence de l'école que celui-ci avait laissée dans son e natale; c'est ainsi, sans doute, qu'il devint le premier itharède de son temps [3]. Mais, comme Terpandre lui-même, il vint à Sparte, car il figurait dans la liste des ainqueurs aux fêtes Carnéennes [4]. Là, il put connaître e poète Alcman, dont on dit qu'il fut l'élève [5]; en tout cas, l vit et entendit ses parthénées. Mais il ne resta pas à ,acédémone; la plus grande partie de sa vie se passa à orinthe, auprès du tyran Périandre [6]. C'est à Corinthe, uivant Hérodote, qu'il montra pour la première fois à la rèce les évolutions d'un chœur dithyrambique bien ressé [7]. De Corinthe, il fit un voyage en Italie, où il

1. Κυκλεύς. Est-ce là un nom forgé après coup en souvenir du ύκλιος χορός? — Une inscription métrique du cap Ténare donnait a forme Κύκλων. Cf. Élien, *Hist. des Anim.*, XII, 45.

2. Bergk, *Griech. Lit.*, t. II, p. 239, n. 131.

3. Hérodote, I, 23.

4. Hellanicos, fragm. 85 (C. Müller-Didot).

5. Suidas, v. 'Αρίων.

6. Hérodote, I, 24.

7. Διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ, dit Hérodote, I, 23. Opinion semblable l'Aristote, dans Proclus, *Chrestom.*, p. 244 (*Script. metrici*, Westph.); e passage de Suidas est à peu près calqué sur celui d'Hérodote, avec juelques fautes (cf. H. Weil, *Journal des savants*, 1890, p. 48). — Arion

amassa, dit Hérodote, beaucoup d'argent. Quand il voulut revenir en Grèce, il prit passage à Tarente sur un navire corinthien. Mais on sait l'histoire de ce retour : les matelots voulurent le tuer pour le dépouiller de ses richesses; Arion obtint de chanter une dernière fois en s'accompagnant de la cithare : il chanta le nome orthien, dit Hérodote, et se jeta à la mer vêtu de son riche costume de citharède. Tandis que le navire s'éloignait, un dauphin, charmé par la musique d'Arion, le recueillit, le transporta au cap Ténare, et lui sauva ainsi la vie. Arion revint à Corinthe où il fit punir ceux qui avaient voulu le mettre à mort. Un petit monument en bronze, déposé dans le temple du cap Ténare, y conservait encore, au temps d'Hérodote, le souvenir de ce fait extraordinaire [1]. Quelle réalité se cache sous cette légende? Est-elle née d'un monument figuré mal compris? ou, comme il arrive si souvent aussi, de quelques vers du poète lui-même interprétés à contre-sens? Élien rapporte comme étant d'Arion des vers où le poète, dans un hymne à Poseidon, rappelait cette aventure [2]. Si les vers étaient authentiques, il faudrait y voir la source de la légende; mais il est impossible de les accepter pour tels. Sans parler de certaines formes de métrique et de style qui suffiraient à les rendre suspects aux bons juges, la description même du sauvetage y est trop précise pour qu'on y pût voir aisément ce qu'il faudrait y voir s'ils étaient authentiques, une simple allégorie [3]. On est donc obligé de regarder ces vers comme un morceau de date

a *nommé* le dithyrambe, selon Hérodote, comme Homère et Hésiode ont donné aux dieux leurs *surnoms* (II, 53) : le nom imposé et consacré est la marque de l'organisation définitive.

1. Ἀρίονος ἐστὶ ἀνάθημα χάλκεον οὐ μέγα ἐπὶ Ταινάρῳ, ἐπὶ δελφῖνος ἐπεὼν ἄνθρωπος (Hérodote, I, 24).

2. Élien, *Hist. des Anim.*, XII, 45; Bergk, *Poet. lyr. gr.*, t. III, p. 80 (872 de la 3e édition).

3. Bergk, *Griech. Lit.*, t. II, p. 240, n. 136.

récente, extrait de quelque poème dont l'auteur mettait en scène Arion et le faisait parler selon la légende racontée par Hérodote. Quand on songe que, dans l'hymne homérique à Apollon Pythien, le dieu de Delphes, transformé en dauphin [1], conduit lui-même au cap Ténare le vaisseau des Crétois [2], on est amené à supposer que l'histoire d'Arion est sortie de quelque représentation figurée où l'on voyait le dieu citharède porté sur l'animal que la mythologie lui associait.

Le fragment apocryphe dont il vient d'être parlé étant le seul qui nous soit parvenu sous le nom d'Arion, nous en sommes réduits à recueillir, sur son rôle et son œuvre, les maigres indications des écrivains anciens.

On lit dans Suidas qu'il avait composé d'une part des *chants* (ᾄσματα), de l'autre des *proèmes* (προοίμια) formant deux mille vers [3]. Les « chants » sont, évidemment, surtout des dithyrambes. Quant aux « proèmes », qui sont en vers hexamètres (ἔπη), on s'accorde à y voir des nomes analogues à ceux de Terpandre. Dans le récit d'Hérodote, Arion chante le Nome Orthien; dans un passage de Plutarque relatif au même événement [4], il est question du Nome Pythien. On voit par ces textes qu'Arion avait l'habitude d'exécuter des nomes; on y voit moins clairement qu'il en eût composé lui-même; car le Nome Orthien (ou Pythien) pouvait, à prendre ces récits à la lettre, avoir été l'œuvre d'un de ses prédécesseurs. Mais Proclus le nomme expressément, entre Terpan-

1. La ressemblance des mots Δελφοί et δελφῖν explique assez ce détail.

2. *Hymne*, 240. Ce rapprochement a été fait par M. Flach, qui en tire seulement des conclusions un peu différentes.

3. Προοίμια εἰς ἔπη β′ dit Suidas; ce qui signifierait (en mauvais grec) : « *deux* proèmes en hexamètres »; mais il faut certainement lire εἰς ἔπη ͵β; c'est-à-dire : « s'élevant au chiffre de deux mille vers (hexamètres) ».

4. *Banquet des Sept Sages*, c. 18.

dre et Phrynis, parmi les maîtres du nome citharédique[1].

L'originalité d'Arion, cependant, consistait surtout dans la manière dont il avait traité le dithyrambe. On disait qu'il l'avait inventé [2]. Les savants modernes ne croient plus à une invention de toutes pièces [3]. Mais ils admettent que la transformation opérée par Arion fut éclatante. Est-il possible d'en déterminer les caractères? A vrai dire, les documents sont rares et peu sûrs. Faut-il, avec quelques-uns [4], prendre au pied de la lettre les passages d'Hérodote et de Suidas qui nous montrent Arion confiant le premier à un *chœur* l'exécution du dithyrambe? Le rôle du chœur cyclique a pu, grâce à Arion, s'étendre peut-être au détriment de celui du soliste (de l'ἐξάρχων); mais il est difficile d'aller plus loin, et cela même n'est qu'une conjecture. Une autre réforme, indiquée par Suidas, consisterait à avoir introduit dans le dithyrambe « des satyres disant des vers non chantés [5] ». Que signifient ces mots? Des vers non chantés ne peuvent être dits que par un seul personnage à la fois. Or ce personnage, mis en face du chœur, devait presque forcément dialoguer avec lui. Si l'affirmation de Suidas était exacte, il faudrait donc en conclure qu'après Arion il restait bien peu de chemin à faire pour arriver jusqu'au drame primitif de Thespis, où ne figurait qu'un seul acteur. La chose n'est pas impossible, mais elle est au moins douteuse. En tout cas, elle est inconciliable avec l'hypothèse qui voit dans Arion le créateur du dithyrambe cohral, car elle supprimerait, entre le point de départ et le point d'arrivée, presque toute étape inter-

1. Proclus, *Chrestomathie*, p. 245 (dans les *Scriptores metrici*, Westphal-Teubner).
2. Hérodote, *loc. cit.*; Suidas, etc.
3. Archiloque, on l'a vu, chantait déjà des dithyrambes (fragm. 77).
4. Flach, p. 346-347; Bergk, *Gr. Lit.*, t. II, p. 241-242.
5. Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.

médiaire : entre le dithyrambe informe des origines et le drame commençant, il n'y aurait plus aucune place pour le dithyrambe simplement lyrique. On ne peut guère s'empêcher de croire que la grande réforme d'Arion a surtout consisté dans l'éclat incomparable jeté sur le dithyrambe à la fois par le cadre magnifique des fêtes du tyran de Corinthe, Périandre, et par le génie poétique et musical avec lequel Arion, sans toucher à l'essence même du genre, a su remplir ce cadre. En d'autres termes, il a fait non pas tout autrement, mais à coup sûr infiniment mieux que ses devanciers obscurs et anonymes [1].

L'histoire de la transformation du dithyrambe en drame n'appartient pas à cette partie de nos recherches. Celle même de ses modifications ultérieures dans le domaine lyrique proprement dit viendra plus à propos dans la suite, car ces modifications ou bien se rattachent à l'histoire du drame, ou du moins appartiennent à une époque sensiblement plus récente, celle de Simonide et de Pindare [2].

III

§ 1. Stésichore; l'hymne héroïque.

Les poètes dont nous avons parlé jusqu'ici appartien-

1. Arion a-t-il aussi inauguré l'habitude, devenue générale un peu plus tard, de célébrer dans le dithyrambe non seulement la légende de Bacchus, mais tous les mythes douloureux et pathétiques indistinctement? On ne saurait l'affirmer. Il semble, en tout cas, que les hyporchèmes de Xénocrite de Locres (Plut., *De Mus.*, c 10) lui en eussent déjà donné l'exemple. — On lit dans Suidas qu'Arion a été l'inventeur du τραγικὸς τρόπος. On a beaucoup discuté sur ces mots, qui sont cependant fort clairs. Le τραγικὸς τρόπος, c'est le lyrisme pathétique, par opposition au νομικὸς τρόπος, le lyrisme calme et serein des genres antérieurs à Arion. Celui-ci a sinon inventé au sens propre du mot, du moins mis en lumière et en honneur les chants pathétiques ou passionnés, d'où la tragédie devait sortir.

2. Pour les réformes dithyrambiques de Lasos d'Hermioné, voir plus bas, même chapitre, p. 357.

nent à la période de formation et de début du lyrisme choral. La strophe, chez eux, est très simple; le rythme est court; l'inspiration (là où l'on peut en saisir quelques vestiges suivis, par exemple chez Alcman) a parfois de l'éclat, et plus souvent une naïveté gracieuse. Avec Stésichore, une période nouvelle commence : la structure musicale de l'ode se complète; l'inspiration poétique s'élève; le domaine du lyrisme s'étend et s'enrichit; à l'adolescence de l'art lyrique succède une forte et déjà virile jeunesse [1].

Stésichore naquit, dit-on [2], dans la 37e Olympiade et mourut dans la 56e; en d'autres termes, il vécut environ quatre-vingts ans, entre les années 640 et 550 (en chiffres ronds). On remarquera que ces dates, très vraisemblables en elles-mêmes, sont beaucoup plus précises que celles qui sont assignées aux poètes antérieurs : nous sommes plus près du plein jour de l'histoire.

On l'appelle ordinairement Stésichore « d'Himère [3]. » La cité d'Himère, comme nous l'apprend Thucydide [4], avait été fondée en Sicile dans l'année 648 par des Chalcidiens de Zanclé associés à des Doriens de Syracuse. C'est là que naquit Stésichore, suivant la tradition la plus répandue. D'autres [5], cependant, le faisaient naître soit à Mataure dans la Grande-Grèce, soit à Pallantion

1. Sur Stésichore, cf. Kleine, *De vita et poesi Stesichori*, Iéna, 1825; Welcker, *Stesichorus*, dans ses *Kleine Schriften*, t. I, p. 148-219; Susemihl, *Hesiodos und Stesichoros*, dans les *Jahrb. f. Class. Philol.*, 1874, t. 109, p. 658; Bernage, *De Stesichoro poeta* (thèse), Paris, 1878.

2. Suidas, v. Στησίχορος. — La Chronique de Paros (l. 65-66) commet une erreur évidente en plaçant « l'arrivée de Stésichore en Grèce » dans la 3e année de la 73e Olympiade (486); il n'y a pas lieu de s'y arrêter, non plus qu'à la mention ultérieure, dans la même chronique, d'un second Stésichore, vainqueur à Athènes en 369 (ligne 85).

3. Platon, *Phèdre*, p. 244 A.

4. Thucydide, VI, 5.

5. Cf. Suidas, *loc. cit.*

en Arcadie, et l'on racontait diversement les motifs qui l'avaient forcé de s'expatrier pour venir, selon les uns, à Himère, selon les autres, à Catane. Il y avait à Catane une porte qu'on appelait la « Porte de Stésichore », et on y montrait son tombeau. Mais les gens d'Himère prétendaient aussi posséder ses restes. Il serait parfaitement oiseux de chercher aujourd'hui à expliquer ou à concilier ces diverses traditions. La seule chose certaine, c'est que les anciens rattachaient de préférence Stésichore à Himère.

Mêmes divergences sur le nom de son père, qu'on appelait Euphémos, Euphorbos, Euclide, Hyétès, etc. Ne parlons pas de certains récits qui faisaient de lui un fils ou un neveu d'Hésiode [1]. — *Stésichore*, d'ailleurs, n'était pas non plus, dit-on, le véritable nom du poète. Il s'appelait proprement Tisias (un nom sicilien, soit dit en passant), et reçut celui de *Stésichore* à cause de son art : *Stésichore* en effet, signifie « maître de chœur [2]. » On sait que ces changements de noms ne sont pas rares dans l'histoire littéraire de la Grèce : Platon et Théophraste en sont les exemples les plus illustres, et il est permis de se demander si Terpandre aussi ne doit pas être joint à la liste.

La vie de Stésichore n'est guère mieux connue que sa fa-

1. Cette dernière opinion avait été rapportée, selon Tzetzès (*Prolégomènes du Comment. sur Hésiode*, et scholie sur le vers 269 des *Travaux*), par Proclus d'après Aristote et Philochoros. Il s'agissait évidemment là d'une légende locale reproduite par eux à titre de curiosité. Quant à savoir quels en étaient au juste le sens et la valeur, c'est ce que Welcker, Otfr. Müller et d'autres ont cherché ingénieusement, mais sans grand profit. — Ajoutons, pour ne rien omettre, que Suidas mentionne aussi deux frères de Stésichore.

2. Ἐκλήθη δὲ Στησίχορος ὅτι πρῶτος κιθαρῳδίας χορὸν ἔστησεν, dit Suidas. Ἱστάναι χορόν est une locution fréquente. L'explication de Suidas est d'ailleurs, comme d'habitude, un singulier mélange de choses vraies et de choses absurdes.

mille. Quelques anecdotes, quelques apophthegmes, voilà tous les souvenirs qui en restent. On citait de lui un mot adressé aux Locriens [1], un récit fait aux habitants d'Agrigente pour les mettre en garde contre le tyran Phalaris : il leur avait raconté la fable du cheval qui veut se venger du cerf [2]. Ce qui ressort le plus clairement de ces traditions, c'est qu'il avait laissé la réputation d'un personnage fort célèbre et fort écouté dans toutes les villes du monde grec occidental. Simonide, un demi-siècle après sa mort, parlait de lui comme d'un classique et l'associait dans ses vers avec Homère [3]. — Une légende bizarre, déjà rapportée par Platon [4], disait qu'ayant raconté dans un de ses poèmes la conduite d'Hélène et l'ayant blâmée, il avait été puni de son langage par la perte de la vue, mais qu'il avait alors chanté la *palinodie*, et qu'il avait retrouvé l'usage de ses yeux. Cette légende a-t-elle son origine dans quelque récit allégorique de Stésichore lui-même? On ne peut faire à ce sujet que des conjectures plus ou moins vaines. — Il mourut vieux [5], sans qu'on puisse dire au juste en quel lieu et à quelle date. Peu importe, d'ailleurs; au sujet d'un Stésichore, la seule chose essentielle est de comprendre la nature de son rôle et la nouveauté de son œuvre.

Ses poèmes formaient vingt-six livres, c'est-à-dire un ensemble trois ou quatre fois plus considérable que celui des poèmes d'Alcman. Ces œuvres appartenaient à différents genres. On citait de lui des péans, des chants d'amour, des poèmes « bucoliques »; nous verrons plus

1. Aristote, *Rhét.*, II, 21 (p. 1395, A, 1, Bekker).
2. Aristote, *Rhét.*, II, 20 (p. 1393, B, 10-23, Bekker).
3. Simonide, fragm. 53.
4. *Phèdre*, 244, A.
5. A l'âge de quatre-vingt-cinq ans, selon Lucien (*Macrob.*, 26); assassiné par des brigands, suivant une tradition recueillie par Suidas (v. Ἐπιτήδευμα).

loin ce qu'il en faut penser. Mais le principal groupe se composait d'hymnes. De même qu'Alcman avait surtout cultivé le parthénée, Thalétas le péan, Arion le dithyrambe, Stésichore aussi avait son genre de prédilection, l'hymne, renouvelé et transformé avec une liberté hardie.

On sait que le mot *hymne* était le terme générique par lequel on désignait toute poésie chantée en l'honneur des dieux, quelle qu'en fût la forme et l'occasion. En ce sens, le nome est un hymne; le péan, l'hyporchème, le parthénée sont des hymnes. Mais on donnait spécialement le nom d'hymne à certains chants qui, n'étant ni des nomes, ni des péans, ni des hyporchèmes, ni aucune des autres sortes de chants religieux que distinguait un nom particulier, semblaient avoir plus de droit que les autres à garder la désignation commune et primitive de toute l'espèce. Leur particularité était de ne s'être jamais séparés ni par une composition musicale plus savante, comme le nome, ni par un procédé particulier d'invocation, comme le péan, ni par des danses spéciales, comme l'hyporchème, du type primitif d'où tout le reste était sorti. C'était le vieux chant religieux par excellence, étroitement lié avec le culte, exécuté avant ou après le sacrifice, et resté pur de toute modification locale, de toute nouveauté assez tranchée pour donner bientôt naissance à un genre distinct. Antérieur à l'épopée, l'hymne proprement dit avait vu tour à tour celle-ci fleurir, puis languir; les genres lyriques se former, se distinguer les uns des autres, se développer. Il était seul resté comme un témoin fidèle des plus vieux usages de la race. Son nom même était obscur, car il était contemporain des premiers chantres des dieux.

Et cependant, l'immobilité complète est impossible; le changement est la loi de la vie, et l'hymne lui-même n'y avait pas entièrement échappé. Il dut se plier à de nouveaux emplois, revêtir de nouvelles formes. C'est un des

faits les plus constants de l'histoire littéraire que l'influence exercée par les genres les uns sur les autres. L'hymne primitif avait suscité l'épopée; mais l'épopée, à son tour, dans sa période de grand éclat, avait fortement agi sur lui, soit en créant l'hymne dit homérique, habituellement destiné à servir de prélude aux concours et aux récitations des rhapsodes, soit en donnant à l'hymne resté religieux le modèle de sa propre perfection littéraire. Quand la musique grecque, avec Terpandre, prit son essor, l'hymne demanda à l'art nouveau des mélodies plus riches et des mètres plus variés. Un demi-siècle plus tard, la poésie chorale commençait à s'épanouir : l'hymne apprit alors à employer ce puissant moyen d'expression, le chœur, et devint volontiers choral. Enfin la poésie lyrique tout entière manifesta une tendance générale à s'éloigner peu à peu du sanctuaire, à se prêter aux usages de la vie profane, à élargir son domaine : l'hymne fit comme les autres genres, et, sans abandonner son rôle traditionnel aux fêtes des dieux, il se prêta de bonne grâce à l'étendre et à le varier, en racontant parfois les aventures des héros pour le simple plaisir de charmer une assemblée profane. Cette série de transformations se résume et s'achève dans l'œuvre de Stésichore, qui les rend définitives en créant, sur ce type nouveau, des poèmes d'une grande beauté et d'une renommée durable.

L'hymne de Stésichore est chanté par un chœur, ordinairement par un chœur immobile, aux sons de la cithare[1]. Cette immobilité du chœur était un des traits caractéristiques de l'hymne proprement dit : point de mar-

1. Proclus, *Chrestom.*, 9 (p. 244, Westphal) : Ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ᾔδετο ἑστώτων. Stésichore parle lui-même de sa lyre au début de sa *Rhadiné*, et la tradition de l'antiquité fait de lui un citharède. Cf. Suidas (v. Ἐπιτήδευμα) : Στησίχορον τὸν κιθαρῳδόν.

che, point de danse au sens vrai de ce mot [1]. L'accompagnement par la cithare était la conséquence de ce fait : la flûte, plus sonore, soutenait mieux des mouvements rapides et rythmés; la cithare, sévère et noble, suffisait au chant et elle donnait à l'hymne plus de solennité [2]. Elle n'excluait pas d'ailleurs le pathétique : Stésichore avait pratiqué le mode phrygien [3].

Les hymnes de Stésichore ne sont plus des chants en l'honneur d'un dieu : ceux dont les titres nous sont parvenus ne s'appellent pas « Hymne à Zeus » ou « Hymne à Athéné » ; ils sont intitulés *L'Orestie*, *La Géryonéide*, *La Chasse au sanglier* [4], etc. ; on dirait, selon la juste remarque de Bergk, des titres de rhapsodies épiques; ce sont de véritables épopées musicales, où les aventures des héros se développent en larges tableaux. L'un d'eux, *L'Orestie*, formait deux livres [5]. Ces grandes compositions ne pouvaient être destinées qu'à des fêtes publiques. Or on sait que les héros

1. Athénée, moins absolu que Proclus, dit (XIV, p. 631, D) : Τὸν γὰρ ὕμνον οἱ μὲν ὠρχοῦντο, οἱ δὲ οὐκ ὠρχοῦντο. La définition plus rigoureuse de Proclus indique sans doute la forme primitive et normale, et celle-ci paraît mieux convenir que l'autre aux hymnes immenses de Stésichore. Rien ne prouve d'ailleurs que l'immobilité du chœur fût complète : elle pouvait admettre quelques sobres évolutions ayant plutôt le caractère d'un jeu de scène que celui d'une danse véritable.

2. Les compositions de Thalétas et d'Alcman semblent avoir été presque toujours accompagnées de la flûte. C'est pour cela peut-être que Suidas (ou plutôt l'auteur dont il recueille ici l'affirmation) a pu dire en parlant de Stésichore, non sans quelque raison : πρῶτος κιθαρῳδίᾳ χορὸν ἔστησε. Πρῶτος est excessif, mais non pas tout à fait faux. La cithare, avant Stésichore et depuis les débuts du lyrisme savant, était plutôt l'instrument des monodistes que celui des chœurs.

3. Un fragment de l'*Orestie* (37, Bergk) nous apprend qu'une partie au moins de ce poème était chantée sur une mélodie phrygienne; il ne s'ensuit pas, comme on le dit quelquefois, que ce fût au son de la flûte.

4. Il s'agit du sanglier de Calydon.

5. *Anecdota* de Bekker, II, p. 783, 14 ; fragm. 34 de Stésichore.

du cycle troyen étaient honorés d'une manière particulière dans les villes de la Sicile et de la Grande-Grèce, qui aimaient à faire remonter jusqu'à eux leurs origines et qui rattachaient volontiers leur propre histoire à la légende des *Retours*. Un passage curieux d'un traité apocryphe d'Aristote [1] énumère quelques-unes des fêtes qu'on célébrait à Tarente, à Sybaris, à Métaponte, en l'honneur des anciens héros, et donne le détail de leurs reliques : dans tel temple, on montrait les flèches de Philoctète; dans tel autre, les instruments à l'aide desquels Épéos avait fabriqué le cheval de bois. Il était naturel que l'hymne épique prît naissance dans un pays où les souvenirs de l'épopée étaient restés si vivants : c'est dans des fêtes de ce genre que les poèmes de Stésichore durent être exécutés.

Une réforme rythmique capitale répondit à ce changement dans la nature de l'hymne. Jusque-là, un poème lyrique se composait presque toujours d'une suite de strophes semblables entre elles. Alcman, nous l'avons vu, avait eu le sentiment que cette structure était monotone, et il avait imaginé d'associer parfois dans une même ode des strophes différentes, mais il n'avait pas trouvé le vrai principe de cette association : il mettait d'abord sept strophes d'une façon, puis sept d'une autre, à la file : cela faisait comme deux poèmes; ou bien il les réunissait trois par trois, semble-t-il, de manière à ce que chaque groupe se distinguât du suivant au moyen d'une légère particularité métrique; mais la distinction était trop peu sensible. Stésichore résolut le problème avec une simplicité pleine d'élégance. Il eut l'art de varier la structure des strophes de la manière la plus nette et la plus sensible sans briser l'unité de l'ensemble; il

1. Περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων, 106-110 (p. 840, Bekker). Cf. Strabon, VI, p. 264.

sut grouper des parties dissemblables de manière à former un tout vivant et harmonieux. Pour cela, il n'eut qu'à intercaler, après deux strophes exactement semblables et symétriques, une troisième strophe différente, qui fermait le cercle : après la strophe et l'antistrophe, il mit une *épode*. C'est ce qui s'appela la *triade* de Stésichore [1]. On voit l'effet produit : d'abord, toute monotonie disparaît; de plus, la strophe cesse d'être l'unité essentielle de l'ode : elle abandonne ce rôle à la triade, plus ample, plus variée dans ses éléments, plus capable de supporter les longs développements que les progrès de l'art allaient exiger des poètes. D'un seul coup, la puissance de développement du lyrisme était triplée. Cette trouvaille de génie fixait d'une manière définitive le cadre essentiel du poème lyrique : en possession de la triade, il put tout faire et tout oser. Parfois, sans doute, on revint encore à la strophe simple, ou bien au contraire on chercha des combinaisons plus variées; mais ce ne fut que par exception : la triade est la forme classique du lyrisme grec, celle qui domine chez les successeurs de Stésichore, et que Stésichore lui-même, après l'avoir inventée, applique partout [2].

En même temps que la triade devenait comme une sorte de strophe nouvelle, la strophe primitive subissait aussi de profonds changements. Chez Alcman, la strophe était souvent fort courte, trois ou quatre vers, comme

1. Τὰ τρία Στησιχόρου.

2. Ἐπωδικὴ πᾶσα ἡ τοῦ Στησιχόρου ποίησις, dit Suidas (v. Τρία Στησιχόρου). — On a cherché à expliquer les mots *strophe* et *antistrophe* en supposant que le chœur, durant la strophe, se tournait dans un sens, et, durant l'antistrophe, faisait un mouvement contraire (cf. *Thesaurus*, v. Στροφή). Mais le sens de ces deux mots n'a peut-être aucun rapport avec les conversions problématiques du chœur : il est probable que στροφή, comme περίοδος qui a le même sens, signifie une *phrase*, un *circuit* de paroles ou de notes musicales formant un tout.

dans les chansons des Lesbiens : quoique nous n'ayons plus une seule strophe entière de Stésichore, il n'est guère douteux que ce cadre étroit du lyrisme primitif n'ait entièrement disparu de ses compositions [1]. Alcman lui-même avait composé parfois des strophes de quatorze vers. Stésichore a dû se rapprocher souvent de cette mesure : nous n'en avons pas la preuve matérielle, mais cela résulte presque certainement de la nature de sa poésie et de la force même des choses [2]. — On connaît mieux les changements qu'il apporta dans la versification et dans la rythmique. Les rythmes de Stésichore sont de deux sortes. Les uns, nettement dactyliques [3], sont représentés par des vers ordinairement très longs où les dactyles et les spondées se succèdent à peu près comme dans l'hexamètre épique : ce nouveau mètre, comme les mètres dactyliques d'Alcman, dérive du vers homérique; mais tandis que celui-ci, chez Alcman, se réduisait d'ordinaire à la mesure plus courte et plus vive du tétramètre, chez Stésichore au contraire il s'allonge jusqu'à une grandeur de sept ou huit pieds. Tout, chez lui, s'amplifie et s'étend à la fois. A côté de ces grands vers dactyliques, il y en a d'autres où l'on voit des dactyles associés à des trochées, mais non pas (comme chez Alcman ou chez les Lesbiens) de manière à former des logaèdes : chez Stésichore, dactyles et trochées constituent des membres distincts, et les trochées se présentent sous cette forme particulièrement grave et solennelle

1. Au moins des grands hymnes épiques qui formaient la partie la plus considérable de son œuvre.

2. M. Flach (p. 332) suppose que la locution proverbiale πάντα ὀκτώ (cf. Suidas, s. v.), dont on rapportait l'origine au monument de Stésichore (il avait, dit-on, huit côtés, huit statues, huit degrés), cachait plutôt peut-être le souvenir de la composition strophique de Stésichore, qui aurait habituellement écrit des strophes de huit vers. C'est ingénieux, mais bien incertain.

3. Τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος.

que les métriciens appellent *épitrite* (- ᴗ - -) ; c'est déjà, dans ses traits essentiels, un des mètres favoris de Pindare. Quelle était la mesure vraie de ces trochées apparents? Est-ce le trochée qui indiquait, dans ces mètres composites, la nature exacte du rythme? Ou bien le rythme changeait-il avec les pieds différents? Questions obscures, qu'on ne peut résoudre avec certitude. Il est cependant bien probable qu'il n'y avait là aucun changement de rythme et que toutes les mesures de ces vers, malgré les différences du mètre, étaient en réalité des mesures dactyliques à quatre temps. — Quoi qu'il en soit, on voit que Stésichore, en fait de mètres et de strophes, est un précurseur des Simonide et des Pindare, et qu'il a fait faire à cet égard au lyrisme choral un pas décisif : la période d'essais est terminée.

Tel est donc le cadre, pour ainsi dire, créé par Stésichore : un hymne choral, avec strophes disposées par triades et grands vers, destiné à célébrer des histoires épiques. Comment a-t-il rempli ce cadre? Quels sujets y a-t-il mis, et surtout quelle poésie, quel style, quelle sorte de génie lyrique? Malheureusement, de ce poète qui avait tant produit et dont la gloire fut si grande, il ne nous reste pas soixante vers. Nous en sommes donc réduits à ignorer beaucoup : recueillir pieusement ces débris, écouter les anciens, les croire en partie sur parole, c'est tout ce que nous pouvons faire.

Le nombre des *hymnes* nous est inconnu; mais une douzaine de titres sont arrivés jusqu'à nous : si l'on songe qu'un des hymnes dont nous avons le titre formait à lui seul deux livres sur les vingt-six que comprenait en tout l'œuvre de Stésichore, on peut croire que ces douze ou treize titres représentent une forte proportion du chiffre total des grands hymnes. Ils justifient d'ailleurs pleinement ce qui nous est dit ailleurs du caractère épique des hymnes de Stésichore. Ce sont :

Les Jeux pour Pélias (à l'occasion de ses funérailles) [1], *La Géryonéide*, *Cerbère*, *Kycnos*, *Scylla*, *La Chasse au sanglier* (il s'agit du sanglier de Calydon), *L'Europie*, *Ériphyle*, *Le Sac d'Ilion*, *Hélène*, avec la célèbre *Palinodie*, *Les Retours*, *L'Orestie* [2]. On voit la diversité de ces sujets empruntés à toutes les parties du monde mythique. On voit aussi que ce sont pour la plupart des sujets *panhelléniques*, c'est-à-dire déjà illustrés et répandus à travers le monde grec par les chants des poètes : tous ou presque tous avaient été déjà racontés soit par Homère, soit par Hésiode [3], soit par les poètes cycliques [4] ; ce ne sont pas là des sujets étroitement locaux, étrangers à la grande tradition poétique de la Grèce, comme on en trouvait si souvent chez Pindare, par exemple, et sans doute aussi chez d'autres lyriques. La raison en est certainement que Stésichore chantait en Sicile, dans des colonies sans passé, sans traditions lointaines, et par conséquent presque sans mythes [5]. Pindare lui-même, quand il célèbre des Siciliens, ne trouve pas grand'chose à recueillir dans les légendes du pays : il se rabat sur celles de la Grèce propre. Stésichore fit de même. Cela ne veut pas dire d'ailleurs qu'il n'ait pas usé, dans le détail de ses

1. Poème attribué parfois à Ibycos, mais revendiqué pour Stésichore par Athénée (IV, p. 172, E), qui s'appuie sur le témoignage décisif de Simonide (fragm. 53).

2. Ἆθλα ἐπὶ Πελίᾳ, Γηρυονηΐς, Κέρβερος, Κύκνος, Σκύλλα, Συοθῆραι, Εὐρώπεια, Ἐριφύλα, Ἰλίου πέρσις, Ἑλένα, Παλινωδία, Νόστοι, Ὀρέστεια.

3. C'est pour cela qu'une tradition bizarre faisait de Stésichore le fils d'Hésiode.

4. Quelquefois même par des poètes lyriques; ainsi l'*Orestie*, déjà traitée, dit-on, par un lyrique (d'ailleurs inconnu) du nom de Xanthos (Athénée, XII, p. 512, F). — Pisandre de Rhodes semble avoir été une des sources où Stésichore avait trouvé quelques-unes des formes les plus nouvelles de ses récits. Cf. Strabon, XV, p. 688 (la peau de lion d'Héraclès), Athénée, XI, p. 469, C (la coupe du soleil).

5. Du moins sans mythes héroïques. Nous verrons plus loin que Stésichore y trouva des mythes champêtres.

récits, d'une grande liberté : un poète grec n'était jamais enchaîné par la tradition établie. On sait que Stésichore, après avoir, dans un de ses hymnes, raconté les méfaits d'Hélène, l'avait disculpée dans sa *Palinodie* en racontant une autre légende, celle de ses voyages en Egypte alors que son fantôme avait suivi Pâris à Troie. Et le poète, loin de chercher à effacer cette contradiction, y insistait [1]. Il avait aussi été le premier, suivant le scholiaste d'Apollonios de Rhodes, à représenter Athéné s'élançant tout armée du front de Zeus [2]. On lui attribue également l'origine des récits relatifs aux voyages d'Énée en Occident [3] : il avait sans doute suivi en cela quelque modification locale de la légende d'Énée. On pourrait citer d'autres exemples analogues [4]. Il puise donc, en somme, dans le trésor déjà si riche des légendes devenues littéraires, mais il les traite avec liberté, les remaniant de toutes façons, soit d'après des traditions orales recueillies de ville en ville, soit au gré de sa fantaisie. Il les renouvelle d'ailleurs par l'expression ; car il les traite en poète lyrique et avec l'originalité propre de sa nature.

Le lyrisme, quand il raconte des mythes épiques, ne le fait pas de la même manière que l'épopée. D'abord, il faut qu'il les rattache, au moins par quelques mots d'introduction ou d'épilogue, à la circonstance particulière qui provoque les chants du poète. C'est ainsi que Stésichore parlait quelque part de la ville d'Himère, du fleuve qui lui donnait son nom et de la manière dont le cours de ce fleuve se bifurquait [5]. Ce morceau était peut-être au début d'un hymne, avant le récit mythique. Un autre

1. Fragm. 32.
2. Fragm. 62.
3. Table iliaque (Baumeister, *Denkmäler d. Klass. Alterth.*, p. 716).
4. Cf. Flach, p. 338-340 ; Nageotte, p. 293-294.
5. Fragm. 65 (cf. Bergk sur ce passage).

passage, le fragment de la *Palinodie*, nous fait voir aussi que le plus impersonnel des poètes lyriques l'était moins qu'un poète épique : il discute ; il entre en lice :

Non, ce discours n'est pas vrai; non, tu n'es pas montée sur les vaisseaux bien garnis de rames; non, tu n'es pas venue vers la citadelle de Troie.

Nous voilà bien loin du ton de l'épopée. Mais ce sont là des détails. Il y avait certainement une différence continue et profonde dans le mouvement même du récit, dans le choix des tableaux, dans la couleur. Otfried Müller, justement pénétré de cette idée, a peut-être tort d'en chercher des preuves dans ce qui reste de Stésichore [1] : ce reste est trop peu. Mais le fait, en soi, ne saurait faire doute. Un récit lyrique ne peut offrir les tranquilles détours de l'épopée, sa fluidité transparente et toujours égale. Il y a du Pindare chez tout poète lyrique, c'est-à-dire des élans rapides et hardis, un art nécessaire de négliger l'enchaînement prosaïque et de voler d'un coup d'aile vers l'idée brillante, pathétique, musicale. Qu'on diminue la dose de pindarisme tant qu'on voudra, il faut qu'il en reste quelque chose. Nous pouvons affirmer à priori que Stésichore avait dû se soumettre à cette loi; nous ne pouvons plus en trouver la preuve dans ses trop rares fragments.

Nous connaissons un peu mieux chez lui ce qui est à proprement parler le tissu même du style, c'est-à-dire le détail du dialecte, le choix des mots et des images, le tour de la phrase. — Stésichore écrit en dorien, mais son dialecte est évidemment, quant aux formes grammaticales, beaucoup moins près du langage parlé que ne l'était celui d'Alcman : ce n'est ni le langage d'Himère, ni celui de Catane, ni celui d'aucune ville grecque; c'est

1. T. II, p. 155-158 de la trad. française. Cf. Bergk, *Gr. Lit.*, t. , p. 291-292.

presque celui de l'épopée, avec quelques formes doriennes qui s'y mêlent pour donner au poème l'accent moderne et lyrique. — Il en est du vocabulaire comme des formes grammaticales. A chaque instant, malgré la brièveté des fragments qui subsistent, une épithète, une locution consacrée, une alliance de mots font songer à Homère. — Le caractère général de son style était une ampleur noble et facile, non sans un peu de surabondance parfois. Son style était riche en épithètes [1]; cela lui donnait de la douceur et de l'éclat, au détriment peut-être de la force. S'il avait su se borner, dit Quintilien, il eût été l'égal d'Homère [2]. C'est toujours Homère qui se présente à la pensée des critiques anciens comme le terme de comparaison naturel quand il s'agit de juger Stésichore. Déjà Simonide associait ces deux noms [3]. Il est le plus homérique des poètes, dit l'auteur du *Traité du Sublime* [4]. L'âme d'Homère est venue habiter en lui, dit Antipater de Sidon dans une épigramme [5]. Il a porté sur sa lyre, selon le mot célèbre de Quintilien, le fardeau de l'épopée [6]. Il est à la hauteur des plus grands sujets; il sait garder aux héros qu'il met en scène leur noblesse naturelle [7]. En tout, c'est un Homère lyrique, brillant et magnifique, mais moins sobre parfois et moins fort que l'auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

Le morceau le plus étendu qui nous reste des *Hymnes* de Stésichore comprend six vers; c'est le passage où il est question de la coupe d'or dans laquelle le soleil navigue à travers l'Océan pendant la nuit, et à l'aide de

1. Hermogène, Περὶ ἰδεῶν, II, 4, p. 322 (Walz).
2. Quintilien, X, 1, 62.
3. Simonide, fragm. 53.
4. Pseudo-Longin, c. XIII, 3.
5. Anthol. Palat., VII, 75. Cf. IX, 184 : ... Ὁμηρικὸν ὅς τ' ἀπὸ ῥεῦμα — ἔσπασας οἰκείοις, Στησίχορ', ἐν καμάτοις.
6. Quintilien, *ibid.*
7. Quintilien, *ibid.*; Denys d'Halic., *Jugement des anc.*, 7.

laquelle Héraclès était allé chercher les bœufs de Géryon :

> Hélios, fils d'Hypérion, monta dans la coupe d'or, afin d'arriver, par delà l'Océan, jusqu'aux abîmes sombres de la nuit sacrée, vers sa mère, vers son épouse qu'il avait eue vierge encore et vers ses chers enfants; de son côté le fils de Zeus, à pied, marcha vers le bois qu'ombrageaient d'épais lauriers [1].

Le passage est beau, avec ses épithètes épiques et sa tranquille noblesse : ce n'est là, malgré tout, qu'un échantillon bien insuffisant de cette poésie qui rappelait l'Iliade et où les héros figuraient, dit-on, avec leur grandeur et leur dignité.

A côté des *Hymnes* épiques, Stésichore avait composé d'autres œuvres. Une mention sommaire d'Athénée nous apprend qu'il avait fait des péans, de ceux qui se chantaient à table après le repas [2]; c'est tout ce que nous en savons. On lui a quelquefois attribué aussi des épithalames [3] ou des fables [4], mais ces opinions ne reposent que sur des méprises avérées. Une question plus délicate, au contraire, et plus intéressante, est soulevée par des témoignages très explicites sur certains sujets que Stésichore avait traités.

Élien, racontant quelque part l'histoire de Daphnis devenu aveugle en punition de son infidélité à la nymphe qui l'aimait, ajoute : « Cette aventure a donné naissance aux chants bucoliques, qui ont pour sujet la cécité de Daphnis; on dit que Stésichore d'Himère fut le premier auteur de cette sorte de chants [5]. » Faut-il conclure de

1. Fragm. 8.
2. Athénée, VI, p. 250, B.
3. Cf. Bergk, note sur le fragm. 31.
4. Cf. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, p. 233 (4e éd.). — La fable du Cheval qui veut se venger du Cerf avait été racontée peut-être par Stésichore aux habitants d'Himère, mais ne formait pas une œuvre littéraire distincte.
5. Élien, *Hist. var.*, X, 18 (τῆς τοιαύτης μελοποιίας ἀπάρξασθαι).

là que Stésichore eût composé des bucoliques à la façon de celles de Théocrite? Evidemment non. Il résulte seulement de ce passage que Stésichore avait raconté quelque part la légende de Daphnis, qu'il l'avait introduite dans le cercle des mythes littéraires, et qu'il fut ainsi comme le premier ancêtre des poètes bucoliques. Quant à savoir dans quelle sorte de poème il avait parlé de Daphnis, c'est aujourd'hui impossible. Il est cependant probable que ce n'était pas incidemment dans un de ses grands hymnes héroïques, mais plutôt dans quelque poème séparé, spécialement consacré à ce sujet : on s'explique mieux ainsi le souvenir si vif laissé par le récit de Stésichore. Rien n'empêche d'ailleurs que ce poème ne s'appelât un hymne; car, si la plupart des hymnes de Stésichore traitaient des sujets épiques, il n'est pas prouvé qu'il en fût de même pour tous.

Une question analogue se présente à propos de trois autres sujets traités par Stésichore dans des poèmes dont l'appellation exacte reste douteuse. Ces trois récits sont de véritables contes ou romans. L'un, rapporté dans un poème dont on ne nous dit pas le titre, était l'histoire d'un homme qui, ayant sauvé un aigle et un serpent, fut à son tour sauvé par l'aigle [1]. Ce n'était peut-être là qu'un épisode de quelques vers dans un poème étendu. Les deux autres récits, plus célèbres et plus importants, empruntaient leur titre aux deux héroïnes dont ils retraçaient les amours et les aventures, Rhadiné [2] et Kalycé [3]. Kalycé était une jeune fille amoureuse d'un jeune homme nommé Évathlos; elle demandait à Aphrodite de favoriser son

1. Élien, *Hist. des Anim.*, XVII, 37. — Welcker (*Kleine Schriften*, t. I, p. 213) tient ce récit pour apocryphe, sans apporter à l'appui de son opinion des preuves bien décisives.

2. Strabon, VIII, p. 347; Pausanias, VII, 5, 13 ; fragm. 44 de Stésichore.

3. Athénée, XIV, p. 619, D; fragm. 43 de Stésichore.

mariage; dédaignée par Évathlos, elle se précipitait du rocher de Leucade. Rhadiné, aimée d'un tyran de Corinthe, lui avait été livrée; son cousin, qui l'aimait aussi, venait la chercher à Corinthe, mais le tyran les faisait périr l'un et l'autre et renvoyait leurs cadavres à Samos, leur patrie; puis, pris de repentir, il les faisait revenir pour leur donner la sépulture. Ce sont là, comme on le voit, de véritables romans d'amour, du genre de ceux qui firent plus tard, sous la forme prosaïque, les délices de la Grèce. Stésichore les avait racontés sous la forme lyrique. Pour le fond, ces poèmes étaient assez différents des hymnes héroïques. S'ensuit-il qu'il faille y voir autre chose que des hymnes? Ce n'est pas certain. Le poète qui avait eu l'idée de transporter dans l'hymne l'épopée héroïque avait peut-être fait un pas de plus et placé dans le même cadre une sorte d'épopée romanesque et familière : c'était son *Odyssée* après son *Iliade*. Les anciens qui parlent de ces poèmes les appellent simplement des chants, des odes. Si ce n'étaient pas des hymnes (en un sens nouveau et plus large de ce terme), on ne voit guère à quel autre des genres classiques et définis cette sorte de récits pouvait mieux convenir. Les titres de ces ouvrages, formés d'un nom propre comme pour l'*Hélène*, le *Kycnos* ou le *Cerbère*, conduisent à la même conclusion. Athénée dit que le poème de *Kalycé* était chanté par des femmes. Nous ne savons pas à quelle occasion : le dénouement funeste semble exclure l'idée de toute fête relative à un mariage; mais on peut imaginer plus d'une circonstance (peut-être quelque fête d'Aphrodite) où ce genre de récit eût été de mise. Quant à la source de ces récits, elle était sans doute dans la tradition orale. Pour l'histoire de Daphnis, qui appartient à la mythologie locale et populaire, c'est de toute évidence. Pour les autres, c'est très vraisemblable : les aventures de Rhadiné et de Kalycé ont l'air de ces vieux contes qui se

répètent de bouche en bouche, mais qui risquent de disparaître sans laisser de traces, si quelque artiste ne les recueille et ne les rend immortels [1]. — Quelle que soit, au point de vue d'une classification rigoureuse, la place exacte de ces chants lyriques dans l'ensemble des poèmes de Stésichore, on voit qu'ils complètent d'une manière intéressante l'idée que nous devons nous faire de son génie. C'était un amateur de beaux récits, un curieux de légendes de toute sorte. Il ne s'en tient pas aux mythes héroïques : il aime à se rapprocher de la vie quotidienne et familière. Les sentiments tendres, les souffrances d'amour ont pour lui un vif attrait [2]. Je ne sais si Athénée avait raison de dire qu'il était de nature très amoureuse [3] : en tous cas, il fut le premier après Alcman à donner droit de cité dans le lyrisme choral à de longs récits fondés sur ce thème.

La gloire de Stésichore fut grande. Le vers de Simonide cité plus haut, où son nom est mis à côté de celui d'Homère, suffirait à le prouver. Athènes le lut beaucoup ; des morceaux de ses poèmes étaient chantés dans les repas en guise de scolies [4]; Euripide s'inspirait de ses récits [5], et Aristophane le parodiait [6]; Polygnote, dans ses peintures de la Lesché, reproduisait des scènes de la prise d'Ilion [7]. Enfin, jusque dans la décadence de l'antiquité, la

1. Comparer dans Athénée (*loc. cit.*), l'histoire d'Ériphanès et de Ménalque, et le poème pastoral où Ériphanès chantait ses douleurs. Ce poème était sans doute une chanson populaire fort ancienne et anonyme; comme on n'en savait pas l'auteur, on l'attribuait à Ériphanès lui-même.

2. M. Sittl (p. 306) remarque justement que sur les douze titres d'hymnes héroïques, quatre rappellent des noms de femmes et des histoires d'amour (*Europie, Eriphyle, Hélène, Skylla*).

3. Athénée, XIII, p. 601, A : Οὐ μετρίως ἐρωτικὸς γενόμενος.

4. Eupolis, fragm. 139 (Kock); cf. Athénée, XIV, p. 638, E.

5. Dans son *Hélène*, en particulier, où il suit la tradition de la *Palinodie*.

6. *Paix*, 797-800.

7. Pausanias, X, 26, 1 ; 27, 2.

Table Iliaque citée plus haut montre l'influence de Stésichore toujours vivante et le souvenir de ses récits assez présent pour qu'on songe à l'illustrer par une série de bas-reliefs [1]. Mais son influence sur le lyrisme choral en particulier fut immense. Il lui enseigna la grandeur; il lui donna le souffle épique, l'art de puiser la poésie à pleines mains dans le trésor des antiques légendes, et il mit entre les mains des Simonide et des Pindare, par ses réformes métriques et musicales, un instrument approprié à la grandeur de leur inspiration.

§ 2. Ibycos; apparition de l'encomion.

Nous avons vu plus haut que le poème des *Funérailles de Pélias* était attribué dans l'antiquité tantôt à Stésichore, tantôt à Ibycos. Souvent aussi ces deux noms sont rapprochés l'un de l'autre par les grammairiens à propos de quelque détail de style [2]. Il est permis d'en conclure qu'il y avait entre eux une sorte d'affinité intellectuelle. Ibycos dut certainement beaucoup à Stésichore. Il est d'ailleurs mal connu, et les divergences les plus profondes divisent sur une foule de points tous ceux des critiques modernes qui ont essayé de suppléer au silence des textes par des inductions et des conjectures [3]. Nous tâcherons de conjecturer le moins possible.

Ibycos était né à Rhégium, colonie éolo-dorienne de la Grande-Grèce. Il appartenait donc par sa naissance à la même partie du monde grec que Stésichore. Son père s'appelait Phytios [4]. Suivant une tradition douteuse, Ibycos

1. Baumeister, *Denkmäler*, etc., p. 716.
2. Cf. fragm. 79, 91, 94 de Stésichore.
3. Schneidewin, dans son édition d'Ibycos: Welcker, *Kleine Schriften*, I, 220 et suiv.; Otfried Müller; Bergk; Flach, etc.
4. Suidas, v. Ἴβυκος. On lit dans la même notice que d'autres le disaient fils de « Polyzélos, l'historiographe Messénien », et d'autres

aurait refusé la tyrannie que ses concitoyens lui offraient et aurait quitté Rhégium pour échapper à leurs instances [1]. Il est certain du moins qu'il passa la plus grande partie de sa vie hors de sa patrie, et surtout à Samos. C'est le père du tyran Polycrate, suivant Suidas, qui l'y avait fait venir vers 560. Comme la tyrannie de Polycrate, d'après la plupart des historiens, doit être placée entre 533 et 522, et qu'Ibycos fut un des poètes favoris de cette cour brillante, il devait être alors assez âgé, si la date indiquée par Suidas pour son arrivée dans l'île de Samos est exacte; mais, à vrai dire, on ne peut guère s'y fier [2]. Quoi qu'il en soit, il semble qu'il atteignit un âge avancé [3]. Sa mort a suscité une légende célèbre. On racontait qu'il fut attaqué par des voleurs, et que des grues passaient alors au-dessus de lui. « Ces grues me vengeront, » dit-il. Les voleurs, à quelque temps de là, étaient dans la ville, lorsque l'un d'eux, voyant passer dans le ciel un vol de grues, dit à son voisin : « Voilà les vengeurs d'Ibycos. » Le propos fut entendu et fit arrêter les meurtriers. La légende apparaît pour la première fois fort tard [4] et ne mérite, bien entendu, pas plus de créance que beaucoup

encore de Kerkos. Ce Polyzélos est inconnu. M. Sittl suppose que ces noms viennent, comme tant d'autres, de la comédie attique.

1. Diogénien (*Corpus parœmiogr. græcorum*, II, 71) cite ce proverbe : Ἀρχαιότερος Ἰβύκου· οὗτος γὰρ τυραννεῖν δυνάμενος ἀπεδήμησεν. Cf. Welcker, *Kleine Schriften*, I, p. 105.

2. Dans deux fragments d'Ibycos, on trouve des allusions à des événements contemporains, mais qui n'éclaircissent pas grand'chose. Dans l'un (fragm. 20), il nomme « Kyarès, le général des Mèdes ». S'agit-il de Cyaxare, ou de Cyrus, ou de tout autre? Ailleurs (fragm. 22), il parle de la digue récente par laquelle Ortygie (à Syracuse) a été reliée au continent. Comme on ignore la date de cette construction, il n'y a rien à tirer de là.

3. Platon, *Parménide*, p. 137, A.

4. Dans une épigramme d'Antipater de Sidon (*Anthol. Palat*, VII, 745).

d'autres histoires du même genre [1]. La ville de Rhégium montrait un cénotaphe d'Ibycos [2].

Les poésies d'Ibycos formaient sept livres [3]. Il nous en reste à peine quarante vers entiers. Comme, d'autre part, les indications des anciens sont rares et vagues, ou portent sur des détails, nous le connaissons assez mal. On ne sait même pas avec certitude à quels genres ses poésies appartenaient. Si l'on songe, pourtant, que les *Funérailles de Pélias* lui étaient parfois attribuées, et qu'en outre il est très souvent cité pour des détails de mythologie racontés dans ses poèmes, on sera conduit naturellement à croire qu'il avait dû composer, entre autres ouvrages, des hymnes épico-lyriques dans le goût de Stésichore. Cette opinion a été exprimée pour la première fois par Schneidewin. On objecte à cela que le petit nombre des livres laissés par Ibycos exclut l'idée de ces longs poèmes lyriques dont un seul pouvait former plusieurs livres. L'objection ne serait vraiment forte que s'il était prouvé qu'un hymne héroïque ne pût être court. On objecte aussi que les anciens ne citent jamais les poèmes d'Ibycos, comme ceux de Stésichore, par un titre épique, mais simplement par le chiffre du livre. Cela prouve simplement qu'il y avait plusieurs hymnes dans un seul livre. Schneidewin suppose que ce genre de poèmes lyriques devait appartenir à la première partie de la vie d'Ibycos, lorsqu'il vivait à Rhégium. L'hypothèse est vraisemblable; mais aller plus loin, chercher comme l'a fait le savant éditeur, à retrouver le titre, le sujet et presque le plan de ces poèmes perdus et problématiques, c'est évidemment dépasser la mesure des conjectures permises.

1. On a cherché l'origine de cette légende ; elle vient peut-être du nom même d'Ibycos, rapproché du mot ἴβυξ, qui désignait, dit-on, une sorte d'oiseau criard (ὄρνις κρακτικός, dit l'*Etymolog. Magn.*, v. Ἴβυξ).

2. *Anthol. Palat.*, VII, 714.

3. Suidas, s. v.

Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, Ibycos avait composé d'autres sortes de poèmes. Le souvenir qu'il avait laissé dans l'antiquité était surtout celui d'un chantre de l'amour, d'un admirateur passionné de la beauté des jeunes gens [1]. Cicéron, après avoir rappelé l'ardeur amoureuse d'Alcée et d'Anacréon, dit qu'Ibycos l'emportait encore sur eux [2]. Suidas résume la tradition courante en disant dans sa notice qu'Ibycos avait été très sujet au délire de l'amour [3]. On rapprochait souvent son nom de celui d'Anacréon. Il est clair que, sinon les plus nombreuses, du moins les plus célèbres de ses poésies, et en particulier celles qu'il avait composées à la cour de Polycrate, roulaient principalement sur le thème de l'amour. A cause de cela, les critiques ont eu longtemps l'habitude de ranger Ibycos, avec Anacréon, à la suite des Lesbiens, parmi les maîtres de la poésie personnelle et monodique. Aujourd'hui encore, quelques savants, tout en admettant qu'il avait composé d'abord des hymnes à la façon de Stésichore, croient qu'il s'attacha, dans la seconde partie de sa vie, à la poésie monodique [4]. C'est fort invraisemblable. Il suffit de parcourir les fragments qui nous restent de ses œuvres pour être sûr que c'étaient des poèmes destinés à être chantés par des chœurs : la nature des vers et leur enchaînement ne laissent aucun doute à ce sujet ; même dans les fragments dont l'accent est le plus personnel, on reconnaît la grande strophe chorale telle que Stésichore l'avait créée ; ce n'est point du tout là le procédé des Lesbiens et d'Anacréon. S'il était vrai qu'Ibycos eût composé des chansons proprement dites, il faudrait admettre

1. Cf. *An. thol. palat.*, IX, 184 : ... Ἡδύ τε πειθοῦς, — Ἴβυκε, καὶ παίδων ἄνθος ἀμησάμενε.

2. Maxime vero omnium flagrare amore Rheginum Ibycum apparet ex scriptis (*Tuscul.*, IV, 33, 71).

3. Ἐρωτομανέστατος περὶ μειράκια.

4. Flach, p. 605 et 608.

que nous n'en avons gardé aucun vestige. La chose ne serait pas impossible, mais rien ne nous induit à croire que ces chansons, dont il ne reste rien, aient jamais existé. Il y a même des raisons de se représenter les poésies amoureuses d'Ibycos sous une autre forme.

Un scholiaste[1] mentionne une ode qu'il avait adressée à un certain Gorgias, et où se trouvaient racontés les mythes de Ganymède enlevé par Zeus et de Tithon enlevé par l'Aurore. Il est difficile, ou pour mieux dire impossible, de découvrir aujourd'hui la signification précise et particulière de ces mythes, mais le sens général n'en est pas douteux. L'un et l'autre sont des récits d'amour, et l'ode tout entière était un éloge amoureux de Gorgias. Ibycos, par conséquent, mêlait des récits mythiques à des chants d'amour. Il ne faisait pas de courtes chansons à la façon de Sappho et d'Anacréon : il composait d'amples poésies chorales où l'expression des sentiments personnels laissait place à des mythes appropriés, et qui devaient ressembler beaucoup à certaines odes de Pindare. Ces hymnes amoureux étaient déjà des *encomia*, des compositions élogieuses du genre de celles qui devaient bientôt après, avec Simonide et avec Pindare, obtenir une si haute fortune. Ibycos n'était un imitateur servile ni de Stésichore ni des Lesbiens ; sous l'inspiration des circonstances, il avait rapproché les deux manières ; il les avait fondues dans un art nouveau, avant tout brillant et mondain, parfois magnifique, où le mythe venait orner et agrandir l'expression des sentiments même passionnés. La cour de Polycrate était un théâtre à souhait pour ce genre de poésie. L'innovation eut tant de succès que, dès la génération suivante, tous les potentats du monde grec voulurent avoir des fêtes semblables et que le genre de l'*encomion* se trouva créé. Ce

1. Schol. d'Apollonius de Rhodes, III, 158; fragm. 30 d'Ibycos.

qu'était ce genre, nous n'avons pas à le dire en détail pour le moment; cette étude viendra plus à propos quand nous rencontrerons des documents tout à fait incontestables et solides; mais on ne peut guère douter que l'origine n'en doive être cherchée dans l'œuvre d'Ibycos.

Ajoutons que, si les poésies amoureuses d'Ibycos étaient des poésies chorales et d'apparat, on est amené à se demander dans quelle mesure elles exprimaient des sentiments vraiment personnels à leur auteur. L'éclat d'une représentation publique ne comporte guère, semble-t-il, des confidences intimes, et d'ailleurs c'est surtout Polycrate qui devait en avoir le bénéfice. Il est probable que, dans la poésie amoureuse d'Ibycos, il y avait une large part de galanterie générale et simplement poétique, et qu'il était quelquefois l'interprète d'autrui. Cela n'exclut d'ailleurs ni la vivacité du langage ni une sorte d'ardeur où le sentiment esthétique du beau tenait la première place.

Parmi les fragments de ses poèmes, deux seulement sont assez longs (quoique bien courts encore) pour laisser entrevoir quelque chose de sa manière. On y trouve à la fois de la grâce et de la passion, et une passion qui s'exprime avec une extrême ardeur, par de très vives images, mais sans aucun de ces traits particuliers et pénétrants qu'on trouve chez un Alcée : c'est l'amour en général qu'il semble peindre par son propre exemple plutôt qu'un amour présent et déterminé. Il y a même, dans l'expression au moins de ses sentiments, une part d'imitation littéraire, car il se souvient de Sappho : dans quelle mesure son amour est-il réel ou simplement poétique, nous ne le savons pas.

Au printemps, les pommiers Kydoniens, arrosés par l'eau des rivières dans le frais jardin des Nymphes, se parent de verdure, et, à l'ombre des pampres, la jeune grappe grandis-

sante fleurit sur la vigne. Pour moi, en toute saison, Éros me poursuit ; comme une tempête de Thrace enflammée d'éclairs, il s'élance du sein de Kypris, chargé de brûlantes fureurs, et violent, implacable, il tient depuis l'enfance mon cœur asservi[1].

Éros, de son œil noir, lance de nouveau un regard humide, et par mille tromperies cherche à me jeter dans les filets inextricables de Kypris : mais je tremble à son approche ; comme un coursier, jadis vainqueur aux luttes des chars, touchant enfin à la vieillesse, n'entre plus qu'à regret dans la carrière où rivalisent les rapides attelages[2].

Il serait téméraire de prétendre caractériser avec précision, sur un si petit nombre de documents, le style et la versification d'Ibycos. Quelques traits cependant apparaissent. Les mètres sont visiblement imités de Stésichore : c'est le dactyle qui domine, associé parfois aux trochées et aux épitrites. Il en est de même du dialecte, qui est un dorien mitigé, semi-épique, avec un léger mélange peut-être d'éolismes[3], dus soit à l'imitation des Lesbiens, soit à l'origine en partie éolienne de Rhégium. Le style est riche en épithètes ; il a quelque chose de la noblesse de Stésichore, avec plus de vivacité lesbienne.

Entre tous les poètes lyriques de la Grèce, Ibycos est un de ceux que le temps a le plus maltraités. Cela tient peut-être à l'inspiration un peu étroite de sa poésie, enfermée presque tout entière dans l'encomion amoureux, et qui, après avoir eu la gloire d'inaugurer le genre, a eu le malheur d'y être surpassée par des génies plus variés et plus puissants, mieux servis aussi par les circonstances.

1. Fragm. 1. Le texte des deux derniers vers est mal établi ; je traduis le texte de Bergk. — Cf. Sappho, fragm. 42.

2. Fragm. 2.

3. Θαλέθοισιν, fragm. 1 ; ἐγείρησιν, fr. 7.

IV

§ 1. Simonide de Céos.

Avec Simonide de Céos, nous arrivons à l'âge de perfection du lyrisme. Le fond et la forme, enrichis par toutes les tentatives précédentes, sont parvenus à leur plein développement. Une ode est un cadre où la pensée grecque, peu à peu mûrie, fait entrer à la fois, d'une manière harmonieuse, le mythe et la réalité, la fantaisie et la réflexion, l'éclat des images et le sérieux de la morale. Le style se prête avec une parfaite docilité à l'expression brillante et précise de toutes les idées. Les grandes réformes musicales sont accomplies, du moins pour un temps : on vit sur la tradition de Stésichore. Mais on apprend à en mieux user; on perfectionne chaque invention dans le détail; la strophe est maniée avec une maîtrise inconnue jusque-là; elle devient plus ample et plus magnifique. Simonide est un de ceux qui font le plus pour cet achèvement du lyrisme choral. C'est un esprit admirablement doué, que les circonstances favorisent. Il excelle dans l'élégie comme dans le lyrisme proprement dit. Il connaît tout, s'intéresse à tout : on lui attribuait l'invention de la mnémotechnie [1], l'introduction de lettres nouvelles dans l'alphabet [2]. C'est un homme de sagesse pratique et de raison, un conseiller écouté des puissants. Il est à la fois le favori des princes et l'ami des républiques. Aux yeux de la génération suivante, il reste comme un de ces poètes de bon conseil qui ont vraiment su la vie et qui sont les maîtres agréables de l'humanité.

Simonide naquit à Iulis, dans la petite île ionienne de Céos, toute voisine de l'Attique. Il était fils de Léoprépès,

1. Quintilien, XI, 2, 11; Marbre de Paros, l. 70.
2. Suidas. v. Σιμωνίδης.

et sa naissance doit être placée vers 556. Ces détails nous sont connus avec précision, grâce à une épigramme dont il est lui-même l'auteur et qu'il composa en 476, à l'âge, dit-il, de quatre-vingts ans [1]. Une tradition recueillie par Athénée [2] raconte que les habitants de Carthæa (une petite localité de Céos) avaient un temple d'Apollon et des fêtes où figuraient des chœurs : Simonide, disait-on, avait débuté dans son métier de poète lyrique en dirigeant les chœurs de Céos. Sa réputation se répandit bientôt hors de son île. Quand Hipparque, le fils de Pisistrate, se mit à rechercher les artistes et les poètes, Simonide, alors âgé d'une trentaine d'années, fut un de ceux qui vinrent à Athènes [3]; il y rencontra Lasos d'Hermioné [4] et Anacréon. Le meurtre d'Hipparque dispersa cette troupe brillante. Simonide se rendit alors en Thessalie, d'abord à Crannon et à Pharsale, chez les Scopades; plus tard, semble-t-il, chez les Aleuades, à Larisse. Il vécut sans doute assez longtemps chez les Scopades, car il leur avait consacré de nombreux poèmes. Une catastrophe mal déterminée, probablement la chute d'un toit pendant un festin, semble avoir presque anéanti cette

1. Fragm. 147 :

Ἦρχεν Ἀδείμαντος μὲν Ἀθηναίοις ὅτ' ἐνίκα
  Ἀντιοχὶς φυλὴ δαιδάλεον τρίποδα·
Ξεινοφίλου δὲ τόθ' υἱὸς Ἀριστείδης ἐχορήγει
  πεντήκοντ' ἀνδρῶν καλὰ μαθόντι χορῷ·
ἀμφὶ διδασκαλίῃ δὲ Σιμωνίδῃ ἕσπετο κῦδος
  ὀγδωκονταέτει παιδὶ Λεωπρέπεος.

Le Marbre de Paros (l. 64) mentionne un autre poète du nom de Simonide, qui serait le grand-père du nôtre : mais c'est là, selon la juste remarque de M. Flach, une erreur analogue à celle que nous avons rencontrée plus haut dans la même chronique relativement à Stésichore : les deux Simonide en question proviennent du dédoublement maladroit d'un personnage unique.

2. Athénée, X, p. 456, F.

3. Platon, *Hipparque*, p. 228, C (μεγάλοις μισθοῖς καὶ δώροις πείθων).

4. Aristophane, *Guêpes*, 1410 (Λᾶσός ποτ' ἀντεδίδασκε καὶ Σιμωνίδης), et le scholiaste sur ce vers.

famille [1]. Simonide, préservé par un heureux hasard, chanta les morts dans un hymne. La légende si connue du secours prêté par les Dioscures à Simonide [2] se rattache à cette histoire. On le trouve aussi à Larisse, vers le même temps sans doute, composant des thrènes pour les Aleuades [3]. La première guerre médique dut lui faire quitter la Thessalie. Il vint de nouveau à Athènes, où il composa une élégie en l'honneur de la victoire de Marathon : Eschyle avait concouru avec lui sur ce sujet et fut vaincu [4]. Au temps de la seconde guerre médique, il est l'ami des principaux chefs de la Grèce, des Thémistocle et des Pausanias, et prodigue les chants lyriques, les élégies et les épigrammes en l'honneur des héros de l'indépendance. En 476, il est encore à Athènes, où il remporte la victoire dans un concours dithyrambique : il avait alors quatre-vingts ans [5]. Son grand âge semblait l'inviter au repos : c'est cependant alors qu'il accomplit ses plus grands voyages. Il alla en Sicile et dans la Grande-Grèce. On le voit en relations suivies avec Hiéron de Syracuse, Théron d'Agrigente, Anaxilas de Rhégium, d'autres encore. On sait que le tyran de Syracuse, Hiéron, avait réuni à sa cour tout un groupe de poètes éminents : Simonide s'y rencontrait avec son neveu Bacchylide et avec Pindare. Il paraît même qu'entre Pindare et les deux autres poètes s'élevèrent parfois des difficultés : les scholiastes de Pindare relèvent avec soin dans ses vers un certain nombre d'allusions à des querelles de cette sorte [6]. Quoi qu'il en soit de ces rivalités, peut-être exagérées, mais assez facilement explicables par la différence des

1. Callimaque, fragm. 71 (dans Suidas, v. Σιμωνίδης); Quintilien, XI, 2, 11-16.
2. Phèdre, *Fables*, IV, 25. Cf. La Fontaine, I, 14.
3. Fragm. 34 (dans Aristide, I, 127).
4. *Vie d'Eschyle*.
5. V., plus haut, le fragm. 147.
6. *Olymp.* II, 29; *Pyth.* II, 131; etc.

caractères, il est certain que Simonide jouit personnellement d'une grande influence auprès des tyrans siciliens. On racontait que, la guerre étant un jour sur le point d'éclater entre les deux tyrans d'Agrigente et de Syracuse (Théron et son beau-frère Hiéron), Simonide les avait réconciliés [1]. — Suidas dit qu'il mourut à l'âge de quatre-vingt-neuf ans [2]. C'est probablement à Syracuse qu'il termina sa vie, car on y voyait son tombeau [3].

Les poésies de Simonide formaient un recueil considérable; car il avait composé des vers jusqu'à la fin de sa longue vie. Nous n'en avons plus (en dehors des épigrammes) que des fragments, au nombre d'une centaine environ. Plusieurs, heureusement, ont assez d'étendue et de beauté pour offrir encore un vif intérêt; si la composition des odes de Simonide nous échappe, certains côtés essentiels de son inspiration et de son art nous sont révélés par des traits caractéristiques.

Il avait pratiqué à la fois le lyrisme choral et l'élégie. Nous n'avons pas à parler ici de ses épigrammes, dont il a été question plus haut [4]; mais dans l'élégie proprement dite, il était regardé comme un maître. Il avait chanté dans des poèmes élégiaques les grandes batailles de la guerre nationale contre les Mèdes, Marathon [5], Salamine [6], Platée [7]. Il avait aussi composé, à la façon des

1. Schol. de Pindare, *Olymp.* II, 29.
2. C'est-à-dire, selon l'observation de Bergk, la même année que Hiéron, en 467.
3. Callimaque, fragm. 71 (dans Suidas).
4. A la fin du chap. III, p. 163 et suiv.
5. Fragm. 81, 82.
6. Fragm. 83. Suidas fait par erreur du poème sur *Salamine* une ode, et du poème sur *Artémisium* une élégie : c'est le contraire qui est vrai (cf. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, note au fragm. 83). Suidas parle aussi d'un poème en dialecte dorien (lyrique, par conséquent) qu'il appelle Ἡ Καμβύσου καὶ Δαρείου βασιλεία : on ne sait à quoi se rapporte cette indication.
7. Fragm. 84.

Solon et des Théognis, des élégies d'un caractère plus général, d'une inspiration purement morale et philosophique[1]. Ce goût de Simonide pour la forme élégiaque ne fut certainement pas sans influence, nous le verrons, sur la manière dont il écrivit ses odes. — Celles-ci appartenaient à presque tous les genres du lyrisme d'apparat, et, dans tous, Simonide avait marqué sa place au premier rang. C'étaient des dithyrambes[2], des péans, des hyporchèmes, des hymnes, surtout des éloges ou *encomia*, avec les deux variétés naturelles de l'éloge, à savoir les *épinicies*, ou chants de victoire, et les *thrènes*, ou chants funèbres. De ses dithyrambes, il ne nous reste que deux titres, *Memnon* et *Europe* : on voit par ces noms mêmes que c'étaient des dithyrambes héroïques où Dionysos avait peu de place. Ses péans nous sont presque inconnus. De ses hyporchèmes, il nous reste une douzaine de jolis vers ; Plutarque les vantait fort[3]. Ses hymnes n'ont pas été moins maltraités par le temps : on entrevoit cependant encore la place qu'y tenaient les récits mythiques; il ne s'ensuit pas que ce fussent des hymnes épiques à la façon de ceux de Stésichore : ils étaient certainement plus courts que ceux-ci, plus semblables à des prières (quelques-uns même portaient ce nom[4]); mais dans tous, sans en excepter ces derniers, on trouve des allusions mythiques qui impliquent des récits. La partie

1. Fragm. 85 (où Bergk incline à voir l'œuvre de Simonide d'Amorgos, sans bonnes raisons, semble-t-il), 86, 87, 88.

2. Τραγῳδίαι, dit Suidas. Quelques savants veulent que Simonide ait composé de véritables tragédies (G. Hermann, *Opuscula*, t. VII, p. 214), ou tout au moins de ces tragédies lyriques qui, suivant Bœckh (*Staatsh. d. Athen.*, t. II, p. 362), tenaient à la fois du lyrisme et du drame. Mais la *tragédie lyrique* de Bœckh n'a jamais existé (cf. Foucart, *De Collegiis scenicorum artificum*, p. 71-73), et le *Memnon* de Simonide, dont Hermann faisait une tragédie véritable, est appelé *dithyrambe* par Strabon, XV, p, 728.

3. *Questions symposiaques*, IX,15, 2.

4. Κατευχαί. Cf. fragm. 24.

la plus importante, la plus neuve, la plus célèbre à tous égards de son œuvre était certainement le groupe des chants de victoire, des thrènes, des *encomia* de toute sorte. C'est aussi celle à laquelle appartiennent les fragments les plus considérables. Dans les poèmes de ce genre, Simonide n'a pas seulement mis en œuvre des procédés inventés par d'autres, il a été vraiment créateur. Ceci demande quelques explications.

L'*encomion* est proprement le chant du *comos*, c'est-à-dire de cette partie finale du repas où les convives, rassasiés, se mettent à boire du vin, à causer et à chanter. L'étymologie du mot, par conséquent, n'indique que le temps et le lieu où l'encomion s'exécutait : elle n'en dit pas le caractère essentiel : ce caractère consistait à célébrer l'hôte qui donnait le repas. Par extension, le nom d'*encomion* fut appliqué à tous les chants qui célébraient ainsi un homme, en quelque circonstance qu'ils fussent exécutés, et cette appellation génériquo s'opposa au mot *hymne*, réservé de préférence (mais non d'une manière absolue) aux chants destinés à célébrer les dieux. Tel est le sens du mot *encomion* dans l'usage ordinaire des écrivains classiques. C'est à certains poèmes de Simonide que ce nom est pour la première fois appliqué, et Simonide passe en conséquence pour l'inventeur du genre. Mais il est aisé de comprendre comment cette invention se rattache aux genres antérieurs. L'encomion sort de l'hymne : c'est un hymne d'actions de grâces adressé à une divinité à l'occasion de quelque événement heureux arrivé à l'hôte; la partie élogieuse et humaine, suivant une loi commune à tous les genres du lyrisme grec, ne tarda pas à y prendre la première place. Déjà l'hymne amoureux d'Ibycos offrait un exemple frappant de cette déviation. L'encomion est quelque chose d'analogue, avec plus de variété dans le fond et d'ampleur dans la forme. Les circonstances extérieures favorisaient

le développement de ce genre nouveau. Vers la fin du VIe siècle, il y eut en Grèce un accroissement de richesses qui amena non plus seulement les tyrans de Thessalie ou de Sicile, mais souvent aussi de simples particuliers opulents, à suivre l'exemple de ces fêtes lyriques brillantes inaugurées dans les générations précédentes par les Périandre et les Clisthène. Avec l'encomion proprement dit apparaissent l'*épinicie* ou ode triomphale, qui célèbre les victoires remportées dans les grands jeux publics de la Grèce, et le *thrène*, sorte d'oraison funèbre lyrique, rattachée par son nom au vieil usage populaire de pleurer les morts, mais dont la composition musicale et le caractère littéraire font bien plutôt songer à l'art savant de l'hymne élogieux qu'aux lamentations des pleureuses homériques. En réalité le thrène et l'épinicie ne sont que des variétés de l'encomion proprement dit. Comme lui, ils furent cultivés par Simonide et portés par lui à la perfection.

Le premier trait de tous ces genres est cet emploi brillant du mythe qui, depuis Stésichore, est de règle dans le lyrisme d'apparat. Enchaîner la légende et la réalité, partir du fait présent qui est l'occasion du poème lyrique et remonter bien vite jusqu'à la région héroïque et divine où se meuvent dans leur éternelle jeunesse les belles images chères à la poésie, agrandir et prolonger, pour ainsi dire, l'humain par le divin, l'éphémère par ce qui ne vieillit ni ne meurt jamais, c'est la loi de tout le lyrisme d'apparat, et en particulier de l'encomion. Cette loi est déjà appliquée par Simonide. Les fragments en sont la preuve, et l'anecdote légendaire de sa préservation par les Dioscures suffirait à le démontrer. On connaît la légende : Simonide, dans une ode en l'honneur des Scopades, avait chanté les Dioscures, disait-on, plus que les Scopades eux-mêmes. Ceux-ci, en conséquence, ne voulurent pas payer le poète : c'était aux Dioscures à s'ac-

quitter. Les Dioscures s'acquittèrent en le préservant de la mort qui atteignit peu après les Scopades, écrasés sous la chute de leur maison. L'anecdote, quel que soit le fond de réalité qui ait pu lui donner naissance, est évidemment une invention récente en ce qui concerne au moins la querelle faite par les Scopades à Simonide : au commencement du v[e] siècle, il n'y avait pas un Grec qui ne dût trouver fort naturel que les Dioscures eussent la première place dans un poème lyrique consacré à celui que leur protection avait rendu victorieux. Il ne faut donc retenir de ce récit que la confirmation même de ce fait que Simonide, dans ses éloges, usait des mythes très largement.

Suivant quelles règles en usait-il? Avec quel art savait-il choisir, dans le trésor des mythes nationaux, ceux qui se rapportaient le plus directement soit à l'occasion de son poème, soit à la famille de son héros, soit à l'idée générale qu'il avait prise pour thème de ses développements lyriques? Comment s'y prenait-il pour laisser subsister, à travers la variété qui résultait de cette association de la réalité et du mythe, l'unité fondamentale de sujet et d'impression qui est la loi de tout l'art grec et, on peut le dire, de tout art vraiment digne de ce nom ? On voit clairement, par l'exemple de Pindare, qu'il y avait de certaines sources marquées d'avance et comme consacrées, où le poète devait puiser : les mythes de la famille, ceux de la cité, ceux des dieux qui avaient présidé à la fortune du héros ou qui lui avaient servi de modèle, voilà le fonds où le poète devait chercher ses matériaux : c'était une *loi* (θεσμός) suivant Pindare, de les prendre là. Il n'est pas douteux que cette loi, établie par la force même des choses et par les convenances nécessaires du sujet, ne remontât jusqu'à Simonide, le premier représentant illustre du genre; sur ce point, nulle hésitation. Mais il y avait bien des manières de faire ces

emprunts traditionnels; on pouvait les rattacher d'une manière plus ou moins étroite, plus ou moins habile et souple, à l'idée même qui faisait l'unité du poème lyrique. C'est là une question d'art au premier chef; de là résultait en partie la beauté de la composition. Malheureusement, en ce qui concerne Simonide, la question est insoluble; dans l'état de mutilation où les poèmes nous sont parvenus, toute cette partie de son art nous échappe [1]. Quand nous en serons à Pindare, le problème se présentera dans des conditions toutes différentes et il sera possible de le résoudre; pour Simonide, nous ne pouvons que l'indiquer. Les seules choses qui apparaissent encore avec une sorte de clarté dans les fragments, c'est, d'une part, l'esprit même de sa poésie et le caractère fondamental de sa pensée; de l'autre, les traits les plus généraux de son style.

Simonide était un homme de réflexion et de pénétrante observation morale. Il avait beaucoup vu les hommes et beaucoup pensé. Un certain nombre de ses apophthegmes étaient célèbres [2]. Il y avait assurément dans ses vers bien plus de philosophie que chez les Stésichore et les Ibycos : on sentait en lui l'héritier des grands élégiaques; poète élégiaque lui-même, il avait pris, dans la pratique de ce genre de poésie, le goût de penser souvent par sentences ; ses fragments lyriques sont remplis de maximes générales [3]. On voit par les dialogues de Platon que les poèmes de Simonide étaient de ceux où les esprits cultivés d'Athènes aimaient à chercher la formule définitive de la sagesse usuelle : on citait Simonide, dans une

1. Dans le fragm. 46, il s'agit, semble-t-il, de la liberté avec laquelle la Muse du poète recueille les mythes pour les enchasser dans ses poèmes : la portée exacte de cette indication reste naturellement fort incertaine.

2. Aristote, *Rhét.*, II, 16 (p. 1391, A, 8, Bekker).

3. Cf. fragm. 32, 38, 39, 61, 62, 65, 66, 67, etc.

conversation entre gens d'esprit, à peu près comme on a depuis cité Horace [1]. En quoi consistait donc cette philosophie de Simonide? Le plus souvent, elle répétait à sa façon les maximes de la sagesse traditionnelle; c'est ce que font tous les moralistes. Mais elle a aussi certains accents plus personnels. Avant tout, c'est une sagesse mondaine, faite d'expérience indulgente, de clairvoyance un peu sceptique, de résignation souriante au mal inévitable, au bien relatif et imparfait; c'est la philosophie d'un homme d'esprit mêlé à toutes les formes de la vie de son temps, et qui a pris de bonne heure le parti de s'y accommoder [2]. Le meilleur moyen de s'y accommoder, c'est de ne pas y attacher trop d'importance. Simonide avait dit quelque part un beau mot philosophique sur le peu qu'est la vie : par une image dans le goût de Pascal ou de Bossuet, il comparait une centaine ou un millier d'années à un point, entre l'infini qui précède et celui qui suit [3]. Il déclarait aussi qu'il fallait envisager la vie comme un jeu et ne rien prendre tout à fait au sérieux [4]. Philinte n'aurait pas mieux dit. Est-ce Philinte encore, ou Simonide, qui, parlant des inimitiés attachées à la vie publique, s'en console en songeant que cela est tout aussi fatal et nécessaire qu'à tel oiseau d'avoir une aigrette [5]? Ne lui parlez pas d'une vertu parfaite, absolue, exempte de tout défaut, telle que certains peuvent la rêver; il sait trop bien que ce rêve n'a rien de réel : « Je ne chercherai pas, dit-il, ce qui ne peut exister. » Une honnêteté moyenne, incapable de faire le mal par plaisir, voilà ce qu'il de-

1. Platon, *Protag.*, p. 339, A; *Rép.* I, p. 331, E; II, p. 365, C (où le nom de Simonide n'est pas mentionné); etc.

2. Cf. J. Girard, *Sentiment religieux*, p. 338.

3. Plutarque, *Consol. à Apoll.*, c. 17 : Τὰ γὰρ χίλια καὶ τὰ μύρια κατὰ Σιμωνίδην ἔτη στιγμή τις ἐστὶν ἀόριστος, μᾶλλον δὲ μόριόν τι βραχύτατον στιγμῆς. Fragm. 196.

4. Fragm. 192 (dans Théon, *Progymnasmata*, t. I, p. 215, Walz).

5. Fragm. 68.

mande; car faire le mal par force, ce n'est plus être malhonnête : « La nécessité triomphe même des dieux [1]. »

Il parle en général des dieux avec respect, d'une manière conforme à la tradition religieuse et poétique. Il vante leur force, leur justice, leur bonheur. Il dit que, sans les dieux, nul homme ne peut atteindre à la vertu, qu'en eux réside toute sagesse et toute puissance [2]. Parfois aussi cependant il use à leur égard d'un ton léger que les anciens eux-mêmes ont relevé : par exemple, faisant l'éloge d'un athlète, il ne craignait pas de dire, avec plus d'esprit que de respect :

Ni la force de Pollux ni les membres de fer du fils d'Alcmène n'eussent pu soutenir son attaque [3].

On croit entendre un de nos poètes galants du XVIII[e] siècle inclinant l'Olympe tout entier devant quelque divinité mondaine de Versailles ou de Trianon.

Cette souplesse d'esprit un peu indifférente et sceptique le conduisit un jour à une contradiction plus grave. Après avoir été l'hôte des Pisistratides, leur poète favori et leur commensal, après avoir composé une épigramme funèbre pour Archédicé, fille d'Hippias [4], il ne craignit pas d'en faire une aussi pour la statue de leurs meurtriers, Harmodios et Aristogiton, et de dire qu'une « grande lumière » avait brillé dans la Grèce le jour où ce meurtre fut accompli. Quelles que soient les circonstances, aujourd'hui inconnues, qui aient pu expliquer ce revirement de sa pensée, — et peut-être n'y en avait-il pas d'autres que le temps écoulé, l'oubli, le triomphe d'un nouveau régime politique, — on peut craindre qu'il n'ait eu moins

1. Fragm. 5.
2. *Passim;* notamment fragm. 61.
3. Fragm. 8.
4. Fragm. 111. Cf., plus haut, ch. III, p. 165.

de caractère que de talent : ce désaccord est trop commun pour qu'il y ait lieu peut-être de chercher une autre explication.

Les anciens sont quelquefois allés plus loin : ils ont parlé non de sa légèreté sceptique, de la mobilité de son esprit et de ses sentiments, mais de sa vénalité. C'est là un trop gros mot, et qui ne répond pas exactement à la réalité des choses. Mais ce qui a donné naissance à ce reproche, c'est un changement qui s'introduit en effet au temps de Simonide dans la condition des poètes lyriques. A en croire certains textes, les poètes lyriques antérieurs à Simonide chantaient pour le plaisir et l'honneur de chanter, par piété envers les dieux, par amitié pour les personnages qu'ils célébraient : c'est Simonide qui aurait inventé de faire payer ses éloges et de les offrir contre espèces sonnantes à qui les lui demandait [1]. Il aurait ainsi été une sorte de *sophiste* en son temps, c'est-à-dire un homme qui faisait de son art un métier lucratif et qui disait non ce qu'il croyait vrai, mais ce qu'il était obligé de dire [2]. On racontait qu'Anaxilas de Rhégium lui offrant un jour un salaire médiocre, Simonide n'avait pas voulu chanter ses mules, victorieuses à la course, sous prétexte qu'elles avaient pour pères d'humbles ânes, mais que, le salaire proposé ayant grossi, le poète avait composé un hymne où il les appelait « filles des cavales rapides [3]. » Il y a dans tout cela du vrai et du faux. Nous ne savons pas exactement comment vivaient les poètes lyriques antérieurs à Simonide, mais on voit que beaucoup d'autres avant lui ont chanté pour des princes dont ils embellissaient les fêtes; il n'est pas possible que ce

1. Cf. Schol. Pind., *Isthm.* II, 5; Schol. Aristoph., *Paix*, 698 ; Caméléon, dans Athénée, XIV, 656, D ; Plutarque, *Œuvres Morales*, p. 786, B.

2. Οὐχ ἑκών, ἀλλ' ἀναγκαζόμενος (Platon, *Protag.*, p. 346, B).

3. Fragm. 7 (dans Aristote, *Rhét.*, III, 2 ; p. 1405, B, 23, Bekker).

fût à titre entièrement gratuit, car tous ces poètes n'étaient pas de noble et riche famille. Selon toute apparence, on les payait en présents qui gardaient un air de munificence amicale et toute volontaire. C'était là une situation transitoire et qui devait changer nécessairement. Le poète lyrique avait le même droit que le sculpteur ou le peintre de tirer profit de son art. Le changement se fit au temps de Simonide, par suite assurément de tout un ensemble de circonstances où la personne de Simonide avait peu de part. Pindare lui-même, qui vante l'ancien usage et blâme le nouveau, suivait en réalité celui-ci. C'est la preuve de l'importance que l'art lyrique avait prise dans la vie grecque, puisque l'opinion publique lui reconnaissait une valeur vénale et qu'un homme qui n'avait à vendre que de beaux vers pouvait devenir riche comme on dit que le fut Simonide [1]. En ce qui est de la moralité de celui-ci, on ne saurait sans injustice lui imputer à crime une habitude que l'on ne songe pas à blâmer chez Pindare. Ce qu'on ne peut nier pourtant, c'est que cette habitude alors nouvelle de faire trafic de son art ne dût confirmer un bel-esprit mondain dans le demi-sceptisme élégant où sa propre nature l'inclinait déjà.

L'artiste, chez Simonide, ressemble à l'homme. De même que son caractère se plie à la diversité des circonstances, son talent sait prendre tous les tons. Le plus souvent, il est d'une élégance simple (*tenuis*, disait Quintilien, qui recherche de préférence la puissance oratoire et l'éclat), mais agréable et pleine de justesse; il est spirituel, gracieux, persuasif; il arrive même parfois à la force; mais surtout il est touchant; il excelle à émouvoir

1. Bergk va jusqu'à dire que l'usage de stipuler librement le prix de ses vers augmentait l'indépendance du poète lyrique. Ce serait peut-être plus vrai s'il s'agissait d'un autre genre littéraire que des *encomia*.

la pitié; il est admirable par un certain pathétique doux où personne, selon le jugement des anciens, ne l'avait égalé [1].

Quoique ionien de naissance, Simonide écrit en dorien (du moins dans ses poèmes lyriques, les seuls dont nous nous occupions pour le moment). Rien ne montre mieux combien le lyrisme choral d'apparat est alors solidement constitué : il a sa tradition inviolable. Ce dorien n'était parlé nulle part; c'était une langue littéraire dont la langue homérique formait le fond avec une teinte de dorisme; mais c'était la langue de Stésichore et d'Ibycos. Simonide la recueillit à son tour et la transmit à ses successeurs. Peut-être son séjour en Thessalie l'amena-t-il à faire place parfois à certains éolismes locaux [2]. Ce qui domine pourtant, et de beaucoup, ce sont les formes semi-doriennes dont se sert aussi la tragédie attique dans les chœurs [3].

Le vocabulaire de Simonide est relativement simple. Il sait manier avec élégance les belles épithètes composées qui abondent dans le lyrisme grec, et l'on en pourrait citer d'agréables exemples [4]; mais très souvent aussi il ménage les épithètes : il met sous nos yeux de vives images en peu de mots. Il avait le don de faire voir les choses [5]. Nous avons cité sa comparaison du temps avec un point. Ailleurs [6], parlant des vicissitudes humaines, il disait : « La mouche, en son vol, a des détours moins

1. Quintilien, *Instit. Or.*, X, 1, 64. Cf. Denys d'Halicarnasse, *Jugement des Anciens*, c. 6, et *Arrangement des mots*, c. 23.

2. Cf. fragm. 59 : Τοῦτο γὰρ μάλιστα φὴρ ἔστυγε πύϊρ.

3. Sur le dialecte de Simonide, voir, outre l'étude générale d'Ahrens (*Ueber die Mischung der Dial.* etc.; Congrès des Philologues allemands à Gœttingen, 1853), un travail de Schaumberg, *Quæstiones de dialecto Simonidis Cei, Bacchylidis, Ibyci*, Cellæ, 1878 (programme).

4. Fragm. 45, 46, etc.

5. Longin, *Sublime*, XV, 7. Cf. fragm. 209.

6. Fragm. 32.

rapides. » L'image est vive, mais l'expression est simple. Même dans une ode triomphale, il ne craint pas un jeu de mots plus amusant que noble [1]. La phrase est en général courte et nette. On sent dans l'allure de ce style l'élégiaque et l'Ionien.

Cette brièveté, d'ordinaire, est simplement élégante; quelquefois elle est frappante et forte; par exemple dans ce fragment de l'ode sur le combat des Thermopyles :

De ceux qui périrent aux Thermopyles, illustre est le sort et glorieux le destin. Pour eux, point de tombeaux, mais des autels; point de larmes, mais des hymnes; point de lamentations, mais des éloges : monument que ni la rouille ni le temps dévastateur ne détruiront jamais. L'urne qui contient la cendre de ces braves a pris à la Grèce son lustre le plus éclatant; témoin Léonidas, le roi de Sparte, dont la vertu glorieuse brille d'un éclat impérissable [2].

D'ailleurs Simonide sait conduire sûrement à un but marqué d'avance la suite de ses petites phrases; il sait les enchaîner en un subtil raisonnement dialectique, ou bien les presser les unes contre les autres pour émouvoir la pitié par l'accumulation des détails délicats et touchants.

Le long fragment de son ode aux Scopades est un très curieux exemple de sa dialectique souple et habile. C'est là qu'il discute la question de la vertu parfaite, dont nous avons parlé plus haut. Rien de plus délié que toute la série des distinctions et des nuances morales où son esprit se joue avec grâce et sûreté; rien qui ressemble moins à la hauteur souveraine de Pindare. C'est d'ailleurs d'un ton aisé, presque enjoué, qu'il discute ce problème moral : l'ode triomphale, dans Simonide, n'a rien de solennel ni de gourmé. Il se met en scène avec une bonhomie toute familière :

1. Sur le nom de Κριός (fragm. 13).
2. Fragm. 4.

Je ne cherche pas l'impossible; je ne tourne pas une vaine espérance vers ce rêve chimérique, un homme absolument exempt de reproches, parmi nous tous qui mangeons les fruits de la vaste terre; si j'en trouve un seul, je viendrai vous le dire. Pour moi, je loue et j'aime quiconque ne fait pas le mal de son plein gré; car, contre la force des choses, les dieux mêmes ne peuvent rien [1].

On dirait une causerie d'Horace, libre, souriante, avec beaucoup d'indulgente philosophie et de belle humeur. Dans ce passage, c'est contre un mot de Pittacos que Simonide s'escrime. Ailleurs, c'est contre Cléobule de Lindos [2]. Il aime visiblement ces combats dialectiques où sa fine subtilité s'amuse.

Il ne réussit pas moins dans le pathétique; non dans le pathétique violent et superbe qu'on trouve, par exemple, chez un Eschyle, mais dans la peinture d'une douleur qui s'exhale harmonieusement par d'exquises et déchirantes paroles, toutes simples en apparence, et réellement pleines de larmes. Il aimait à faire parler les femmes [3]. Un thrène qu'il avait fait en Thessalie pour une femme de la famille des Aleuades qui avait perdu son fils, était célèbre [4]. Le morceau des plaintes de Danaé, qui nous a été conservé par Denys d'Halicarnasse, peut heureusement nous donner l'idée de ce genre de pathétique, et justifie à nos yeux les éloges que les anciens accordent unanimement à la tendresse de Simonide. Les mots sont très simples, les phrases tantôt courtes, tantôt doucement sinueuses, sans mouvement oratoire; mais tout est senti et vient du cœur; c'est d'une vérité intime et pénétrante; on dirait du meilleur Euripide :

1. Fragm. 5.
2. Fragm. 57.
3. Fragm. 51.
4. Aristide, I, 127 (avec les éclaircissements de Bergk sur ce passage; fragm. 34).

Dans la nacelle artistement faite, emportée par les vents en fureur et par l'onde soulevée, pâle de crainte et les joues couvertes de larmes, elle entoura Persée de ses bras et dit : « O mon enfant, que j'ai de peine! Toi, tu dors, et ton cœur enfantin repose dans cette affreuse demeure aux clous d'airain, au milieu des ténèbres de la nuit et de l'obscurité redoutable. Et sur tes beaux cheveux quand passe la vague profonde, tu n'y prends garde, non plus qu'au murmure des vents, couché dans ta couverture de pourpre, ô charmant visage[1]! Ah! si le danger pour toi était le danger, ton oreille délicate serait attentive à mes discours. Je t'en prie, dors, mon petit; dorme aussi la mer; dorme l'immense fléau. Montre-nous, ô Zeus, montre-nous une volonté plus clémente; si mes paroles sont trop hardies, pour mon enfant, pardonne-les moi[2].

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des poèmes lyriques de Simonide. Du style des élégies, nous dirons peu de chose (il a été question ailleurs des épigrammes); les fragments qui nous en restent sont trop courts pour qu'on puisse faire autre chose que conjecturer ce qu'elles étaient. Le seul fragment un peu long (quatorze vers[3]) est consacré au développement de ce vers d'Homère,

Οἵηπερ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν,

et à une sorte de causerie sur ce thème. Le poète aboutit à cette conclusion que, vu la brièveté de la vie, l'homme doit tâcher de vivre doucement. Je ne sais pourquoi quelques savants[4] veulent attribuer ce morceau à Simonide d'Amorgos. Il est tout à fait dans l'esprit et dans le ton du poète de Céos. Il n'y a pas jusqu'à cette manière de s'appuyer sur un texte qui ne soit, nous l'avons vu, tout à

1. Je traduis la vulgate : πρόσωπον καλὸν προφαίνων. Bergk conjecture : πρόσωπον κλιθὲν προσώπῳ (« visage appuyé contre mon visage »); correction charmante, mais trop peu sûre.

2. Fragm. 37.

3. Fragm. 85.

4. Bergk, L. de Sybel.

fait selon la manière de notre Simonide. N'hésitons donc pas à lui en laisser l'honneur. Le dialecte, ici, est ionien, selon la règle de l'élégie, et la phrase a plus de laisser-aller, plus de sérénité calme que dans les poèmes lyriques proprement dits. Mais c'est bien toujours la même limpidité dans les mots, la même aisance d'allure, le même style enfin et le même art, sauf la différence des genres et du cadre.

La versification lyrique de Simonide doit beaucoup à ses prédécesseurs. Comme Stésichore et Ibycos, il emploie à la fois les logaèdes et les rythmes dactylo-épitritiques. Mais à la différence de ces deux poètes, il semble user davantage des logaèdes, plus vifs, plus conformes peut-être au tour brillant de son génie. Dans ses péans, dans ses hyporchèmes, il employait aussi les anapestes et les rythmes péoniques. Rien de tout cela n'est absolument nouveau. Ce qui lui était sans doute plus personnel, c'est la manière dont il assemblait en strophes ces mesures rythmiques. D'après les deux fragments assez longs de l'Ode aux Scopades et des Plaintes de Danaé, on entrevoit quelque chose de cet art, mais sans arriver à une complète certitude. La seule chose tout à fait certaine, c'est qu'il employait la triade de Stésichore [1], et qu'il la maniait avec une extrême souplesse, conduisant les phrases très librement à travers les divisions du rythme. Il semble aussi que la strophe fût d'ampleur moyenne, moins longue que ne l'est habituellement celle de Pindare. Mais déjà sur ce point nous ne pouvons plus être très affirmatifs. — Quant à la musique dont ses chants étaient accompagnés, tout ce qu'on en peut dire, c'est que la cithare et la flûte, réconciliées depuis longtemps, sont mentionnées toutes deux avec honneur dans ses vers [2]. Il n'est

1. Denys d'Halicarnasse, *Arrangement des Mots*, c. 26.
2. Fragm. 20; fragm. 46.

d'ailleurs presque jamais parlé par les anciens de la musique de Simonide; d'où l'on peut conclure qu'elle avait moins d'originalité que sa poésie.

Le souvenir de Simonide resta très vivant dans Athènes. Aristophane le cite souvent. Platon et Xénophon l'expliquent, le combattent, le mettent en scène. Cela peut tenir en partie à ce que nombre d'années de la vie du poète s'étaient passées en Attique, et à ce qu'il avait glorifié dans ses odes et ses épigrammes les hauts faits des Athéniens. Mais la principale raison de cette gloire était plus profonde : Simonide, avec sa bonne grâce ionienne, sa science de la vie, sa netteté élégante, est presque un Athénien; son art souple et pénétrant devait plaire aux contemporains d'Euripide et d'Aristophane.

§ 2. Bacchylide.

Bacchylide, neveu de Simonide, et en outre son imitateur, ne doit pas être séparé de lui. Il n'y a d'ailleurs pas sujet de s'arrêter longtemps à ce poète, moins parce que les vers qui nous restent de lui sont peu nombreux (c'est le sort de tous ces lyriques), que parce qu'il semble n'avoir été qu'un reflet, fort agréable à la vérité, de son oncle Simonide.

Il était né, comme Simonide, à Céos, mais dans la ville d'Iulis [1]. Sa mère était sœur de Léoprépès, le père de Simonide [2]. Il était né vers la fin du VIe siècle [3], une cinquantaine d'années après son oncle. Le détail de sa vie est mal connu. On sait seulement qu'il fit un séjour en Sicile, à la cour de Hiéron [4]; qu'il célébra notamment,

1. Suidas, v. Βακχυλίδης.
2. Strabon, X, p. 486.
3. Eusèbe place son ἀκμή (ce qui correspond à sa quarantième année) dans la 78e Olympiade (469-465).
4. Élien, *Hist. var.*, IV, 15.

en 473, une victoire olympique de ce prince [1]; que la plus grande partie de sa vie se passa dans le Péloponnèse [2], peut-être à Corinthe [3], mais qu'il en fut banni et qu'il continua de chanter sans se laisser décourager par l'exil. Hiéron faisait grand cas de son talent et le préférait même peut-être à Pindare [4]. Dans la rivalité qui sépara, dit-on, Simonide et Pindare à Syracuse, Bacchylide fut naturellement du parti de son oncle, et il se trouve peut-être visé par allusion dans les vers où Pindare parle de ses rivaux [5]. La date de sa mort est inconnue.

Bacchylide avait composé des hymnes, des péans, des dithyrambes, des hyporchèmes, des parthénées, des épinicies; c'est-à-dire qu'il avait traité tous les genres principaux du lyrisme choral; et en outre il avait écrit des chants de table (παροίνια), des chants d'amour (ἐρωτικά) et des épigrammes. Il nous reste de toutes ces œuvres une centaine de vers appartenant à près de cinquante fragments. Deux ou trois de ces fragments ont quelque étendue et peuvent donner idée du mérite de Bacchylide.

L'auteur du *Traité du Sublime* le range parmi ces poètes « impeccables » dont le style est « poli et brillant de tout point [6]. » En d'autres termes, c'est un poète de plus de talent que de génie. Les fragments confirment tout à fait cette opinion. L'un des plus longs est un éloge des bienfaits de la paix, emprunté à un péan [7]. Le poète procède par énumération; toutes les images connues et attendues défilent en bon ordre : chants harmonieux

1. Fragm. 6; Schol. Pind., *Olymp.*, I, argument.
2. Plutarque, *De l'Exil*, ch. 14; p. 605.
3. Cf. fragm. 7, où il s'agit de Corinthe.
4. Schol. Pind., *Pyth.* II, 167 et 171.
5. *Olymp.* II, 154; *Pyth.* II, 97 et suiv.
6. Οἱ ἀδιάπτωτοι καὶ ἐν τῷ γλαφυρῷ πάντη κεκαλλιγραφημένοι (*Sublime*, c. 33, 5). — Une épigramme de l'*Anthologie Palatine* (IX, 190) l'appelle λάλος Σειρήν.
7. Fragm. 13.

autour des autels, jeux de la jeunesse, armes suspendues aux murs et rouillées. L'expression est élégante sans beaucoup de force. La phrase est facile, mais un peu monotone dans sa fluidité continue, et trop assujettie dans son allure aux divisions rythmiques. Cela manque de mouvement et de vie. — Les mêmes caractères se retrouvent d'une manière frappante dans un morceau presque aussi long, tiré d'un chant de table, et dont l'inspiration est pourtant assez différente : il s'agit des rêves dorés que forment les buveurs; l'idée première en est plaisante, mais l'ensemble est un peu froid par trop d'élégance continue et d'uniformité dans le tour [1]. — On entrevoit d'après ces fragments que Bacchylide traitait les divers genres à peu près comme Simonide, mêlant dans les proportions consacrées les mythes et la morale. Beaucoup de fragments sont des maximes morales, élégantes et judicieuses. On y trouve aussi des imitations presque textuelles d'Hésiode [2]; Bacchylide est un lettré qui se souvient [3]. Ce qu'il y avait peut-être de plus original dans ses œuvres, c'étaient ses chants d'amour, composés pour des chœurs, mais avec certaines formes (le refrain, par exemple) qui les rapprochaient de la simplicité populaire et des exemples lesbiens [4]. Malheureusement, nous n'en avons plus que six vers en trois fragments. — Sa versification, comme sa poésie, utilisait ingénieusement les découvertes antérieures, avec une préférence marquée, semble-t-il, pour les rythmes dactylo-épitritiques.

Sans avoir été de premier ordre, Bacchylide fut jugé digne par les Alexandrins de figurer dans leur *canon*

1. Fragm. 27.
2. Fragm. 33; cf. fragm. 56.
3. Il le dit lui-même spirituellement (fragm. 14) : Ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς τό τε πάλαι τό τε νῦν· — οὐδὲ γὰρ ῥᾷστον ἀρρήτων ἐπέων πύλας — ἐξευρεῖν.
4. Fragm. 25 et 26. Une jolie image dans le fragm. 24.

parmi les neuf plus excellents poètes lyriques de la Grèce; Didyme le commenta [1], et, jusque dans la décadence du monde ancien, l'empereur Julien aimait encore à lui emprunter de belles pensées morales [2].

V

L'époque de Simonide et de Bacchylide est celle de la pleine floraison du lyrisme choral. Aussi, à côté des deux poètes de Céos, entre eux et Pindare, se rencontre tout un groupe de poètes lyriques, plus maltraités encore par le temps et d'ailleurs moins glorieux (puisque les Alexandrins ne les avaient pas admis dans leur canon), mais qui méritent du moins une courte mention. Les uns, comme Lasos d'Hermioné, Timocréon de Rhodes, Tynnichos de Chalcis, paraissent avoir été célèbres dans une grande partie du monde grec. D'autres n'ont eu qu'une renommée plus restreinte; il en est ainsi notamment de plusieurs femmes, telles que Corinne et Myrtis, dont la gloire a été surtout locale, mais dont le nom pourtant a survécu. Bien d'autres poètes encore, dans les différentes cités grecques, chantaient des hymnes aux dieux ou des odes triomphales en l'honneur de quelque concitoyen vainqueur aux grands jeux : mais c'est à peine si quelque vague souvenir de leur existence surnage dans de rares et brèves allusions des odes de Pindare [3].

Lasos, né à Hermioné, en Argolide, florissait dans la seconde moitié du VI[e] siècle [4]. C'est un des poètes qu'Hip-

1. Ammonius, v. Νηρεΐδες.
2. Ammien Marcellin, XXV, 4 (ut egregius pictor vultum speciosum effingit, ita pudicitia celsius consurgentem vitam exornat); fragm. 50.
3. *Nem.* IV, 21 et 144; VI, 105.
4. Suidas place son ἀκμή dans la 58[e] Olympiade (549-545) : c'est le reculer peut-être un peu trop.

parque fit venir à Athènes. Il y découvrit, dit-on, la supercherie par laquelle Onomacrite introduisait dans un poème attribué à Musée un vers dont il était lui-même l'auteur [1]. D'autres souvenirs attachés à son nom donnent de lui l'idée d'un esprit avisé et critique [2]. Il s'était aperçu que le *sigma* produisait un mauvais effet dans le chant et avait composé un poème d'où cette lettre était bannie [3]. Il passait pour avoir écrit le premier un ouvrage sur la musique et pour avoir été l'un des initiateurs de l'éristique [4]. Est-ce à l'influence de Lasos (quel que soit d'ailleurs le sens exact de ces traditions) qu'il faut attribuer le développement de l'esprit dialectique chez Simonide? On peut poser la question, sinon y répondre. Une tradition faisait en outre de lui le maître de Pindare [5]. Son *Hymne à Déméter* était célèbre. Mais c'est surtout comme poète dithyrambique qu'il s'était fait connaître. Suidas lui attribue la gloire d'avoir le premier concouru avec un dithyrambe, ce qui veut dire sans doute [6] qu'il inaugura cette sorte de concours à Athènes sous le gouvernement des Pisistratides. Il ne s'était pas borné à cultiver ce genre; il l'avait transformé par une accélération notable du mouvement [7], par une variété plus grande de l'accompagnement musical et par l'emploi de mélodies plus riches [8]. Nous n'avons sur toutes ces choses que

1. Hérodote, VII, 6.
2. Athénée, VIII, p. 338, B.
3. Ἄσιγμος ᾠδή. Le titre du poème était Κένταυροι (Athénée, X, p. 455, C). Il avait reproduit ce tour de force dans un hymne dont Athénée a conservé trois vers. Cf. aussi Pindare, fragm. 57.
4. Suidas, Λᾶσος.
5. *Vie de Pindare*, par Eustathe.
6. Bergk, *Gr. Lit.*, t. II, p, 377, n. 152.
7. Plutarque, *De Mus.*, c. 29. Le mot de Pindare (fragm. 57), σχοινοτένειά τ' ἀοιδὰ διθυράμβων semble une allusion à la lenteur relative du mouvement de l'ancien dithyrambe.
8. Plutarque (*loc. cit.*) dit que Lasos, imitant la *polyphonie* (c'est-à-dire le grand nombre des notes) des airs de flûte, transporta dans

des indications fort insuffisantes, mais il n'est pas téméraire de croire que la réforme accomplie fut profonde et que c'est à Lasos d'Hermioné que se rattache directement le dithyrambe attique du v[e] siècle, si différent de l'ancien, et qui semblait tout à fait révolutionnaire aux partisans de l'antique sévérité [1].

Timocréon de Rhodes, athlète [2] et poète lyrique, est surtout connu par sa haine contre Thémistocle [3]. Quelques-uns de ses fragments, par la simplicité du mètre, semblent le rattacher à la tradition lesbienne et populaire; mais le principal d'entre eux montre en lui un disciple de la versification dorienne. Il avait composé notamment des scolies [4]. Trois morceaux conservés par Plutarque (dont un de douze vers) révèlent l'âpreté de sa verve, digne de la comédie ancienne [5]. Mais il avait aussi de la grâce. Simonide, ami de Thémistocle, avait composé sur Timocréon, vivant encore, cette épitaphe satirique :

> Après avoir beaucoup bu, beaucoup mangé, beaucoup médit, ci-gît Timocréon le Rhodien [6].

Timocréon répondit par deux jolis vers à peu près intraduisibles, car ils tirent leur agrément de l'ordre et de la répétition des mots :

le dithyrambe, accompagné par la cithare, cette variété des notes et cette étendue des intervalles. Il ne s'agit pas là de polyphonie au sens moderne du mot. C'est ce qu'a très bien vu E. Graf, *De veterum Græcorum re musica*, p. 2 (Marbourg, 1889; dissertation).

1. Sur Lasos, cf. spécialement Schneidewin, *De Laso Hermionensi commentatio*, Gœttingen, 1842; cf. aussi Ulrich, *Gesch. der Griech. Dichtkunst*, p. 140.

2. Ποιητὴς καὶ ἀθλητὴς πένταθλος, dit Athénée, X, p. 415, F.

3. Plutarque, *Thémistocle*, 21. Il fut accusé de médisme et banni.

4. Fragm. 8.

5. Suidas, ayant mal compris l'original qu'il abrège, range Timocréon parmi les poètes de la comédie ancienne.

6. Simonide, fragm. 169. On sait que les athlètes passaient pour de gros mangeurs.

Κηία με προσῆλθε φλυαρία οὐκ ἀλέγοντα·
οὐκ ἀλέγοντα προσῆλθέ με Κηία φλυαρία [1].

Tynnichos de Chalcis, d'ailleurs inconnu, est l'auteur d'un péan célèbre que Platon, lui empruntant les mots mêmes dont il s'était servi, appelait « une trouvaille des Muses [2], » et qu'il considérait comme « le plus beau peut-être de tous les chants. »

Lamproclès, Athénien, avait composé des dithyrambes [3]. Mais il était surtout connu par un hymne à Pallas dont Aristophane loue fort l'inspiration généreuse [4].

Apollodore et Agathoclès, qui furent, dit-on, les maîtres de Pindare [5], ne sont plus que des noms. Il en est de même de Kydias, auteur de poèmes d'amour, semble-t-il, auxquels Platon, dans le *Charmide*, emprunte une citation [6].

Reste enfin le petit groupe des femmes poètes : les Béotiennes Corinne et Myrtis, l'Argienne Télésilla, l'Achéenne Praxilla. Cette floraison de poésie féminine est la dernière de cette sorte qu'ait vue la Grèce. La civilisation attique, qui désormais devait prédominer, refusait à la femme l'indépendance nécessaire à la culture de l'art. C'est dans les races non attiques que l'on vit une

1. J'écris οὐκ ἀλέγοντα, au lieu de οὐκ ἐθέλοντα, donné deux fois par les mss., mais qui ne paraît guère satisfaisant. Le sens est : *Ceia me aggressa est garrulitas nil morantem; nil morantem me aggressa est Ceia garrulitas.*

2. Εὕρημά τι Μοισᾶν (*Ion*, p. 534, D).

3. Athénée, XI, p. 496, C.

4. Aristophane, *Nuées*, 967 ; voir le scholiaste sur ce passage.

5. *Vie de Pindare* par Eustathe. Platon (*Protagoras*, p. 316, E) appelle Agathoclès μέγας σοφιστής.

6. *Charmide*, p. 155, D. Cf. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, p. 564 (4e édition). — On range quelquefois parmi les contemporains de Pindare et de Bacchylide le poète dithyrambique Diagoras de Mélos, surnommé l'*athée* (cf. Suidas, Διαγόρας ὁ Μήλιος). Mais il semble, d'après certaines données de sa biographie, qu'il appartient plutôt à la seconde moitié du ve siècle qu'à la première.

fois encore, en ce temps des Simonide et des Pindare, des femmes grecques suivre de loin les traces glorieuses de Sappho.

La plus célèbre de ces femmes poètes est Corinne, née à Thèbes, selon les uns, à Tanagre, selon les autres [1]. Elle était plus âgée que Pindare, à qui la tradition prétendait qu'elle avait enseigné son art : c'est elle, suivant un biographe du grand lyrique, qui lui avait appris « les lois des mythes [2]. » On racontait à ce sujet une anecdote. Pindare, à ses débuts, avait composé une ode où les mythes manquaient. Corinne l'en blâma. Le jeune poète, dans un second poème, ne sut pas éviter l'excès contraire. Corinne alors lui fit cette observation, devenue proverbiale, qu'il fallait « semer à pleine main, non à plein sac [3]. » D'autres récits nous la montrent luttant contre Pindare lui-même dans des concours, et l'emportant sur lui. Pausanias, qui raconte le fait, suppose, d'après un portrait d'elle qui se voyait à Tanagre, que sa beauté dut contribuer à son succès; il ajoute que le dialecte strictement local dont elle se servait la fit sans doute aussi apprécier plus favorablement par des juges béotiens [4]. Nous ne savons pas exactement quel genre d'œuvres elle avait composées. Il semble pourtant, d'après les rares fragments qui nous en restent et d'après quelques allusions des anciens, qu'elle avait souvent raconté les légendes béotiennes; les mythes occupaient sans doute la place d'honneur dans ses poèmes et elle a pu donner à ce sujet quelques bons exemples à son compatriote Pindare. Ces fragments confirment aussi ce que

1. Suidas, Κόριννα.
2. Θεμείλιά τ' ὤπασε μύθων (*Vie de Pindare en vers*).
3. Plutarque, *Gloire des Athéniens*, c. 14, p. 347, F. Cf. Pindare, fragm. 6.
4. Pausanias, IX, 22, 3. Cf. aussi Pindare, fragm. 80, avec la correction de Geel (dans Bergk).

dit Pausanias de son dialecte, à savoir qu'elle écrivait en pur béotien. Cela put la faire lire plus tard de quelques grammairiens curieux de formes rares, mais il est probable que cela nuisit de son vivant à la diffusion de sa gloire hors de la Béotie.

Quant à Myrto ou Myrtis, d'Anthédon [1], le seul renseignement précis que nous ayons sur elle, c'est qu'elle lutta aussi contre Pindare et fut vaincue. C'est par un vers de Corinne elle-même que nous le savons :

> Je blâme l'harmonieuse Myrtis d'avoir osé, simple femme, entrer en lutte avec Pindare [2].

Télésilla, d'Argos, est aussi quelquefois citée pour des récits mythiques empruntés à ses poèmes [3]. Elle est plus connue, grâce à Plutarque, pour le courage et le patriotisme dont elle fit preuve dans une guerre d'Argos contre Sparte [4].

Praxilla, enfin, née à Sicyone [5], avait composé des dithyrambes héroïques dont il nous reste deux titres (*Achille*, *Adonis*); c'est la seule femme dont on connaisse des dithyrambes avec certitude. Elle avait aussi composé des chants de table. Une dizaine de vers qui nous ont été conservés des uns et des autres ne nous permettent pas de la juger. L'époque même où elle vécut n'est pas connue avec certitude, mais le caractère de sa versification, très simple, doit la faire placer assez haut [6].

Faut-il enfin parler des vers qu'on attribuait à Pittacos,

1. Plutarque, *Questions grecques*, c. 40.
2. Corinne, fragm. 21.
3. Bergk, *Poet. lyr. gr.* t. III, p. 380 (4e édition).
4. Plutarque, *Courage des femmes*, c. 4.
5. Zénobius, IV, 21 (dans le *Corpus* des Parémiographes grecs).
6. Les vers empruntés à ses dithyrambes sont même des hexamètres dactyliques.

à Bias, à Chilon, à Cléobule, et dont il nous reste quelques-uns[1]? Il suffit de dire qu'ils sont apocryphes. Ce sont peut-être des fragments de scolies attiques où des poètes beaux-esprits se sont amusés à mettre en vers des maximes attribuées à quelques-uns des Sept Sages, mais qui n'ont sans doute, dans la période classique de la Grèce, jamais trompé personne.

Arrivons enfin, après ce rapide souvenir que réclamaient des noms presque oubliés, au plus grand des poètes lyriques grecs, au seul d'ailleurs dont les œuvres se montrent encore à nous dans un état d'intégrité suffisant pour donner à nos appréciations toute sécurité.

1. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, t. III, p. 198 et suiv. (4e édit.). Tous ces fragments ont été conservés par Diogène Laërce.

CHAPITRE VII

PINDARE

BIBLIOGRAPHIE

MANUSCRITS. — Les mss. de Pindare conservés dans les bibliothèques de l'Europe sont extrêmement nombreux (plus de cent); mais beaucoup sont sans valeur. Les éditeurs ne tiennent plus compte aujourd'hui de ceux qui se rattachent aux recensions de Thomas Magister et de Moschopoulos. Les seuls qui méritent d'être étudiés sont ceux qu'on appelle les mss. *anciens*, divisés eux-mêmes en plusieurs familles, dont les principaux représentants sont: un ms. de Milan (*Ambrosianus,* XIIe siècle; C, 122), un ms. du Vatican (*Vaticanus*, XIIe siècle; 1312), un ms. de Paris (*Parisinus*, XIIe siècle; Bibl. nat., fonds grec, 2774) et un ms. de Florence (*Laurentianus*, XIII-XIVe siècle; 32, 52), désignés respectivement, depuis l'édition de Tycho Mommsen, par les lettres A, B, C, D. Tous ces manuscrits dérivent d'ailleurs, suivant M. Christ (*Préface* de son édition, p. IV), d'un archétype unique, postérieur à Hérodien, et dont la fin manquait.

ÉDITIONS. — L'édition *princeps* de Pindare fut publiée par Alde Manuce en 1513, à Venise. Calliergi donna la seconde à Rome en 1515. C'est l'édition de Calliergi qui a formé la vulgate des trois siècles suivants. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, il n'y a guère à mentionner que les éditions d'Henri Estienne (1560 et 1566), avec une traduction latine et des conjectures parfois heureuses; puis celles d'Erasme Schmid (Wittemberg, 1616) et de Benoît de Saumur (Saumur, 1620), avec d'utiles commentaires. On ne sait sur quels manuscrits avaient travaillé les premiers éditeurs. Henri-Estienne semble avoir fait souvent de la critique conjecturale. Erasme

Schmid au contraire étudia des mss. nouveaux, mais médiocres. Les grands travaux sur le texte de Pindare commencent seulement avec l'édition de Heyne (Gœttingen, 1773), revue par l'auteur et fort augmentée en 1798-1799; elle renferme, sous cette nouvelle forme, d'intéressants opuscules de G. Hermann sur les mètres de Pindare et sur son dialecte; elle est accompagnée des scholies et d'une traduction latine.

Au XIXe siècle, les éditions notables se multiplient. C'est d'abord celle de Bœckh, 2 tomes grand in-8, en quatre parties (Leipzig, 1811-1821), véritable monument, comprenant, outre les scholies et une traduction latine, l'importante dissertation *De metris Pindari*, qui a fait époque dans les études de métrique ancienne; le commentaire explicatif, très étendu, était dû pour moitié à Bœckh lui-même et pour le reste à Dissen. Celui-ci, à son tour, publia en 1830 une édition explicative. Après sa mort, Schneidewin publia de nouveau son édition (1843-1847), en y ajoutant ses propres observations : l'édition Dissen-Schneidewin est utile par l'abondance du commentaire.

Les dernières éditions sont surtout critiques : les plus importantes sont : 1° celle de Tycho Mommsen (1864), résultat d'un travail immense de dépouillement des mss. ; 2° celle de Bergk, dans le premier volume de ses *Poetæ lyrici græci* (4° édition, 1884), œuvre de critique pénétrante, mais souvent conjecturale ; 3° celle de Christ, dans la petite Bibliothèque-Teubner (1873), tentative heureuse pour tenir un juste milieu entre l'excès des conjectures et l'excès de la fidélité aux manuscrits. Ajoutons enfin l'édition anglaise des *Olympiques* et des *Pythiques* donnée par M. Gildersleeve (Londres, 1885).

SCHOLIES. — Les odes de Pindare avaient été dans l'antiquité l'objet de nombreux travaux, dus notamment aux éditeurs et aux grammairiens d'Alexandrie, Aristarque, Aristodème, Artémon, Chrysippe, Didyme. Leurs noms se lisent encore dans nos scholies. Celles-ci, considérables et importantes (surtout pour les *Olympiques* et les *Pythiques*) sont de deux sortes : les unes récentes, remontant au moyen-âge byzantin, sont surtout l'œuvre de Thomas magister, de Moschopoulos et de Triclinios ; les autres, plus anciennes et beaucoup plus précieuses, sont en grande partie extraites des commentaires de Didyme et nous apportent un écho intéressant des commentaires antérieurs (cf. Lehrs, *Die Pindarscholien*, Leipzig, 1873).

Les scholies de Pindare ont été publiées par Heyne et

Bœckh dans leurs éditions. Depuis, la découverte de quelques scholies nouvelles (en dernier lieu les Σχόλια Πατμιακά, publiées par M. Lambros, Athènes, 1875) ont rendu nécessaire une nouvelle édition générale de ces commentaires. Elle a été entreprise par M. Abel (*Scholia in Pindari Epinicia ad librorum mss. fidem edidit*, etc., Berlin, 1884), qui n'en a encore publié que le second volume, contenant les scholies anciennes sur les *Néméennes* et les *Isthmiques*.

TRADUCTIONS. — Pindare a été souvent traduit, malgré la difficulté de la tâche.

Les principales traductions (sans parler des traductions latines précédemment citées) sont : — en allemand, celle de Thiersch (1820), avec le texte grec et une remarquable Introduction ; Donner (1860) ; — en anglais, celle de Ernest Myers (1874) ; — en français, celles de Boissonade, publiée par M. Egger seulement en 1867 (Hachette), et de M. Poyard (1853).

LEXIQUES. — *Lexicon Homerico-Pindaricum*, de Damm (1755), revu et corrigé par Duncan (Londres 1827) ; nouv. édition par Rost, Leipzig, 1831-1833. — Rumpel, *Lexicon Pindaricum*, Leipzig, 1883.

SOMMAIRE

I. Biographie de Pindare ; ses œuvres. — II. L'esprit de Pindare : § 1. Ses idées ; § 2. Son attitude envers les personnes. — III. L'art de l'expression chez Pindare : § 1. Le talent de l'écrivain ; caractère général de son style ; étude particulière des divers éléments de l'expression (dialecte ; vocabulaire ; phrase) ; divers emplois (descriptions, discours, récits) ; § 2. La versification. — IV. L'art de la composition chez Pindare : § 1. Dans l'épinicie : théorie et exemples ; § 2. Dans les autres genres. — V. Conclusion sur Pindare.

« Pindare, disait Quintilien, est le premier de beaucoup

des neuf lyriques, » *Novem lyricorum Pindarus longe princeps* [1]. Il n'a pas été plus que Simonide un novateur à proprement parler : point de genre nouveau ; point de révolution rythmique ou musicale ; point de réforme essentielle en ce qui touche le fond des choses. Mais il a porté dans le lyrisme l'imagination la plus hardie, l'accent le plus fier qu'on eût entendu jusque-là ; et, pour traduire au dehors cette inspiration, il a constamment trouvé, en fait de rythmes et de paroles, les formes les plus expressives et l'art le plus savant. Pindare est un de ces artistes puissants et définitifs en qui se résument, à la fin d'une longue période de progrès, tout l'effort des générations antérieures et toute la beauté d'un genre littéraire. Par une circonstance heureuse, au lieu d'en être réduit à l'étudier, comme ses devanciers, sur des fragments, nous pouvons encore le lire, et plus de quarante poèmes intacts nous conservent l'image fidèle de son génie [2].

I

Pindare était né à Cynoscéphales [3], village ou bourg

1. *Institution oratoire*, X, 1, 61.

2. Principaux ouvrages d'ensemble sur Pindare : — Prolégomènes et Introduction des éditions de Bœckh, Thiersch (grec-allem.), Dissen, Gildersleeve ; Rauchenstein, *Zur Einleitung in Pindar's Siegeslieder*, Aarau, 1843 ; Leop. Schmidt, *Pindar's Leben und Dichtung*, Bonn, 1862 ; A. Croiset, *La poésie de Pindare*, 1880 (2e éd. 1886) ; Mezger, *Pindar's Siegeslieder*, Leipzig, 1880. — Dans le livre de M. Nageotte, *Histoire de la poésie lyrique grecque*, cité précédemment parmi les ouvrages d'ensemble sur le sujet, le chapitre consacré à Pindare occupe tout près de trois cents pages du second volume.

On me permettra, dans ce chapitre, de renvoyer souvent à mon ouvrage sur *La Poésie de Pindare*. Là, j'ai discuté ; ici, je me borne à donner, le plus brièvement possible, les résultats que je considère comme acquis. Je n'ai pu d'ailleurs éviter de faire à mon livre de nombreux emprunts.

3. La vie de Pindare nous est aujourd'hui connue par cinq biogra-

situé aux portes de Thèbes, sur la route qui menait à Thespies, au pied des collines de l'Hélicon; il était citoyen thébain, et, dans une ode, il appelle Thèbes sa mère [1]. Sa naissance paraît devoir être placée en 521 [2]. Par une coïncidence d'un heureux augure pour le futur poète des *Odes triomphales*, il naquit au temps des fêtes pythiques; il mentionnait lui-même quelque part « la fête quinquennale aux nombreuses victimes, durant laquelle, pour la première fois, il avait été placé, tendre enfant, dans un berceau [3] ».

Son père s'appelait Daïphante et appartenait, semble-t-il, à l'illustre famille des Égides. C'est du moins ce qu'on est amené à conclure d'un vers où il appelle les Égides ses « pères » [4]. Ce n'est pas comme Thébain, sans doute, que Pindare pouvait parler de la sorte, car les Égides, de race dorienne, et dont un rameau seulement était établi à Thèbes, n'étaient pas les ancêtres de tous les Thébains; cette forme de langage ne s'explique bien que s'il était lui-même de cette famille glorieuse, associée aux plus vieilles légendes du Péloponnèse, et dont on

phies grecques de basse époque et par quelques indications éparses soit dans les écrivains anciens, soit dans les vers du poète lui-même. De ces cinq biographies, quatre ont été publiées par Bœckh, en tête des Scholies, dans son édition de Pindare: deux sont dues à Thomas Magister et à Suidas; les deux autres (dont une en vers) sont anonymes. Une cinquième formait le préambule du commentaire aujourd'hui perdu d'Eustathe sur Pindare : elle a été retrouvée en 1832, et se trouve notamment en tête du Pindare de Christ (Teubner); c'est la plus complète, et elle englobe la *Vie* en vers, qui paraît la plus ancienne de toutes. — Parmi les travaux biographiques modernes, il suffit de citer ceux de Schneidewin (*De vita et scriptis Pindari*, en tête de la seconde édition de Dissen), de L. Schmidt (*Pindar's Leben*, etc., surtout le premier chapitre), et de Lübbert, *Pindar's Leben*, 1878. Cf. *Poésie de Pindare*, Introduction.

1. *Isthm.* I, 1. Cf. fragm. 180, et *Isthm.* VII (VIII) 35.

2. Telle est la date généralement adoptée; d'autres (T. Mommsen, Bergk) préfèrent 517.

3. Fragm. 175.

4. Αἰγεΐδαι ἐμοὶ πατέρες (*Pyth.* V. 100).

retrouve des rameaux à Sparte, à Théra, à Cyrène. Comme descendant des Égides, Pindare était donc, quoique Thébain, à demi Dorien. Cela fait mieux comprendre certains côtés de son esprit. Les Égides sont en outre des héros pieux : ils portent partout avec eux, dans leurs migrations légendaires, le culte d'Apollon Carnéen, dont ils sont en certains lieux les prêtres héréditaires. Peut-être sont-ils, à Thèbes, prêtres d'Apollon Isménios et de Cybèle. On a parfois supposé que Pindare avait exercé, comme Égide, quelque sacerdoce de ce genre. Sa piété pour Zeus Ammon est attestée. A Delphes, dans le grand sanctuaire de l'Apollon Dorien, il jouissait d'honneurs exceptionnels, et ses descendants en jouirent après lui [1]. Il avait, dit-on, élevé personnellement des édicules à Cybèle [2], à Apollon Boédromios, à Hermès Agoræos [3]. Tous ces traits conviennent à merveille à un descendant des Égides. Il n'est pas difficile non plus d'imaginer quel esprit et quelles traditions, dans cette famille, durent entourer ses premières années.

Pindare s'adonna de bonne heure à l'art lyrique. Notons en passant que les descendants des plus grandes familles, en Grèce, ne croyaient pas déroger pour devenir poètes lyriques. Les dieux eux-mêmes l'avaient averti de sa vocation par des miracles : des abeilles, un jour, étaient venues faire leur miel sur ses lèvres pendant qu'il dormait [4]. Toutes sortes de légendes, nées probablement soit de quelques vers de Pindare lui-même, soit de certaines expressions poétiques empruntées à des épigrammes plus récentes, ont peu à peu fleuri autour de son nom.

La Béotie fournit à Pindare ses premiers maîtres. On

1. Plutarque, *Lenteurs de la Veng. divine*, c. 13; Pausanias, X, 24, 4.
2. Schol. *Pyth.* III, 137.
3. Pausanias, IX, 17, 1; *Vie* d'Eustathe.
4. *Vie* d'Eustathe.

le disait élève du flûtiste Scopélinos [1] (la flûte était cultivée à Thèbes avec un succès particulier [2]), puis des poétesses Corinne et Myrto. Mais Thèbes ne fut pas sa seule école. Il vint aussi à Athènes, qui préludait alors par l'éclat de ses dithyrambes au prochain épanouissement de sa gloire dramatique. Les récits des biographes le mettent en relation avec Lasos d'Hermioné, avec Apollodore, avec Agathocle, avec Simonide lui-même.

Le premier fait entièrement certain de la vie poétique de Pindare est la composition de la x[e] Pythique en 501. Il avait alors environ vingt ans. Si l'on songe que les jeux Pythiques étaient parmi les plus célèbres de la Grèce, et que le héros de cette ode appartenait à la puissante famille thessalienne des Aleuades, on sera tenté de croire que la naissance même de Pindare et ses relations avec Delphes avaient contribué pour une part à une notoriété si précoce. Il est remarquable d'ailleurs que les plus anciennes odes de Pindare dont la date soit connue avec certitude sont toutes consacrées à des victoires pythiques [3]. La gloire du poète a pris, pour ainsi dire, son essor à Delphes, et c'est de là que, de proche en proche, elle s'est répandue sur le reste du monde grec.

Pindare avait un peu moins de trente ans quand éclata la première guerre médique ; il en avait environ quarante au temps de la bataille de Salamine. On sait quel fut dans ces circonstances le rôle de Thèbes : entre toutes les villes grecques qui trahirent la cause nationale, Thèbes fut au premier rang. Que fit Pindare à cette époque ? Poète lyrique, c'est son art qui remplit sa vie; aucun indice ne fait supposer qu'il ait joué alors, soit comme

1. Pindare lui-même était pourtant citharède, et non flûtiste.
2. Plutarque, *Pélopidas*, c. 19.
3. Cf. L. Schmidt, p. 79. — Dans le livre de L. Schmidt, chaque ode de Pindare est étudiée à son rang chronologique, autant qu'il est possible de l'établir.

politique, soit comme soldat, un rôle vraiment actif. Mais, sans se mêler directement à la politique, il était bien difficile que la Muse n'y touchât pas par quelque endroit, quand la liberté même de la Grèce était en jeu et quand tous les cœurs étaient tenus en suspens par l'attente des évènements. Polybe accuse formellement Pindare d'avoir, dans ces circonstances, encouragé les dispositions antipatriotiques de ses concitoyens [1], et il cite à titre de preuve des vers tirés d'un de ses hyporchèmes [2]. L'autorité de Polybe est grande. Il semble pourtant qu'ici, dans son aversion pour la politique des aristocraties grecques, il ait indûment chargé le poète thébain. Les vers cités par Polybe se rapportent à la guerre civile. Il est probable que la démocratie thébaine, favorable à l'indépendance nationale, frémissait sous le joug des aristocrates et songeait à le secouer [3]. Pindare exhorta les Thébains à la concorde, et si, en soutenant le pouvoir de l'aristocratie, il se trouva favoriser le parti antinational, ce ne fut du moins que tout à fait indirectement. Rien ne prouve d'ailleurs que, dans l'aristocratie même, il n'appartînt pas à la fraction modérée, amie de la cause nationale. Il y a, en effet, dans la vie de Pindare, d'autres circonstances qu'on ne saurait guère expliquer sans cela. D'abord, il semble bien qu'il ait passé hors de Thèbes, dans la patriotique Égine, presque tout le temps de la seconde guerre médique [4]. Ensuite, c'est un fait très certain que Pindare a beaucoup loué Athènes de son rôle dans les guerres médiques [5]. Il lui a prodigué les éloges, et Athènes, dit-on, l'en récompensa magnifiquement [6]. A

1. Polybe, IV, 31.
2. Fragm. 86.
3. Elle y réussit un peu plus tard, avec le secours des Grecs vainqueurs des Perses.
4. Cf. L. Schmidt, p. 151.
5. Cf. fragm. 54 et 55.
6. Isocrate, *Antidosis*, 166.

maintes reprises, s'il chante pour des Éginètes, ou pour un tyran de Syracuse, il évoque les souvenirs glorieux de la guerre d'indépendance. Les noms de Salamine et de Platée viennent d'eux-mêmes sur ses lèvres : loin d'hésiter à les prononcer, il semble en chercher l'occasion [1]. Aussi, quand Plutarque veut glorifier Athènes, Pindare est un des premiers dont il invoque le témoignage [2]. Comment mettre d'accord ces faits incontestables avec l'attitude que Polybe prête à Pindare ? La situation du poète thébain fut alors difficile et douloureuse. Il est probable qu'il essaya de concilier par beaucoup de réserve ce qu'il devait à la Grèce et ce qu'il devait à Thèbes [3].

Durant les quinze ou vingt années qui suivirent Salamine, nous voyons Pindare, dans le plein éclat de sa renommée, en relations avec les princes et les grands de toutes les parties du monde grec et composant ses plus beaux ouvrages. C'est le temps des dithyrambes athéniens, des odes à Hiéron de Syracuse, à Théron d'Agrigente, à Arcésilas de Cyrène, à Chromios d'Agrigente et à tant d'autres. L'exécution d'une ode ne réclamait pas toujours la présence du poète ; nous en avons la preuve dans Pindare lui-même ; il compare un de ses poèmes à une marchandise phénicienne qu'il envoie au delà des mers sans l'accompagner personnellement [4]. Quelqu'un de ses élèves ou de ses auxiliaires pouvait en surveiller l'exécution [5]. Il dut pourtant faire de nombreux voyages. — Le plus important, soit par les œuvres qui en sont sorties, soit, à ce qu'il semble, par sa durée, est celui qu'il

1. *Isthm.*, VII (VIII), 20 ; IV (V), 60 et suiv. ; *Pyth.*, I, 148 et suiv.
2. Plutarque, *Gloire des Athéniens*, c. 7.
3. Pour une discussion plus détaillée de ce problème, cf. *Poésie de Pindare*, p. 261-273.
4. *Pyth.*, II, 125 sqq., et le scholiaste.
5. Il nous a lui-même transmis les noms de deux de ces auxiliaires, appelés Nikésippos (*Isthm.*, II, 68) et Énéas (*Olymp.*, VI, 149). Cf. *Poésie de Pindare*, p. 97.

fit en Sicile, vers 473, pour se rendre à Syracuse auprès de Hiéron. Il était déjà depuis plusieurs années en relations avec le tyran de Syracuse, mais il n'avait pas voulu faire le voyage. Quelqu'un lui demandant pourquoi il n'allait pas en Sicile, comme Simonide : « C'est, dit-il, que je veux vivre pour moi, non pour les autres [1]. » Ces refus et ces défiances finirent par céder à de nouvelles instances de Hiéron. Il vit Syracuse et l'Etna, et parcourut les principales villes de la Sicile, Agrigente, Himère, Camarine. Son séjour dura probablement plusieurs années, sans qu'on puisse en fixer les limites avec certitude. — En 465, il composait pour le roi de Cyrène, Arcésilas, la IV[e] et la V[e] Pythique. L'importance de ces deux poèmes et quelques mots pittoresques sur Cyrène, où semble se trahir le langage d'un témoin oculaire, peuvent faire croire qu'il alla auprès d'Arcésilas. — Les anciens nous parlent encore d'un roi de Macédoine, Alexandre I[er], fils d'Amyntas, comme d'un admirateur et d'un hôte de Pindare [2]. Cet Alexandre, surnommé le Philhellène, fut chanté par le poète dans des odes dont il ne nous reste que des fragments très courts [3]. On sait que c'est en souvenir de ces relations de Pindare avec son ancêtre que le grand Alexandre, au siècle suivant, épargna dans le sac de Thèbes la maison du poète lyrique [4].

La dernière ode que nous puissions dater avec exactitude est la VIII[e] Pythique, adressée à un Éginète en 449. Pindare mourut, dit un biographe, à quatre-vingts ans, par conséquent en 441. Une vieille épigramme, citée par Eustathe, rapporte que la mort le surprit à Argos, où il s'était sans doute rendu pour quelque fête [5].

1. *Vie de Pindare*, par Eustathe.
2. Denys d'Halicarnasse, *Eloq. de Démosthène*, c. 26; Dion Chrysostome, *Discours*, III, p. 83 (Reiske); *Vie de Pindare*.
3. Fragm. 97 et 98.
4. Arrien, *Anabase*, I, 9.
5. Légendes sur sa mort dans Suidas, Pausanias (IX, 23, 2), etc.

Pindare s'était marié, et ses biographes nous ont transmis le nom de sa femme et de ses enfants. Il suffit de rappeler à ce sujet que son fils, appelé Daïphante comme son aïeul, fut choisi, du vivant de Pindare, pour figurer comme daphnéphore dans la procession qui se célébrait tout les neuf ans à Thèbes en l'honneur d'Apollon. C'était une distinction fort enviée, et Pindare, pour s'associer personnellement à cette fête, avait composé l'hymne destiné à être chanté pendant la procession par un chœur de jeunes filles[1].

La gloire du poète fut immense de son vivant. Une de ses odes, celle qu'il fit pour Diagoras, fut gravée en lettres d'or dans le temple d'Athéné à Lindos[2]. Les immortels eux-mêmes avaient partagé l'admiration générale : on racontait que le dieu Pan, un jour, au pied du Cithéron, avait chanté un péan du grand lyrique. Aussitôt après sa mort, Pindare est classique. Hérodote le cite déjà. Les comiques athéniens tantôt le louent et tantôt le parodient, ce qui est encore une manière de lui rendre hommage. Platon lui emprunte de belles pensées et de belles paroles.

Les poèmes de Pindare étaient nombreux. Les premiers éditeurs de ses œuvres les avaient réparties en dix-sept livres, sans beaucoup de méthode[3]. Les Alexandrins firent une nouvelle classification, qui est celle que suivent toujours les grammairiens postérieurs quand ils donnent l'origine exacte de leurs citations. Dans ce nouvel arrangement, les dix-sept livres furent répartis en neuf grou-

1. Pausanias, IX, 10, 4.

2. Schol. *Olymp.* VII (argument). Pausanias (IX, 16, 1) raconte quelque chose d'analogue sur l'ode à Zeus Ammon. Ch. Graux (*Revue de Philol.*, 1881, p. 117) a essayé de prouver que, dans le passage du scholiaste, il s'agissait non d'une inscription gravée, mais d'un βιβλίον écrit en lettres d'or; le passage très net de Pausanias rend cette conjecture fort douteuse.

3. Voir le détail dans Suidas. Cf. *Poésie de Pindare*, p. 19-21.

pes, sous les titres suivants : Ὕμνοι, Παιᾶνες, Διθύραμβοι (2 livres), Προσόδια (2 livres), Παρθένεια (3 livres), Ὑπορχήματα (2 livres), Ἐγκώμια, Θρῆνοι, Ἐπινίκια (4 livres)[1]. Ces dix-sept livres, si l'on adopte une ingénieuse correction introduite par Bergk dans un passage de Suidas, formaient un total de vingt-quatre mille *cola*. De toute cette poésie, un quart à peu près nous reste, à savoir quatre livres complets (les quatre livres des *Epinicies*) sur dix-sept ; et sur vingt-quatre mille *cola*, environ six mille, dont cinq cents formés de fragments[2].

Il est assurément très regrettable, pour la connaissance de Pindare, que les trois quarts de son œuvre aient péri et que le dernier quart ne comprenne qu'une seule sorte de poèmes. Nous connaissons imparfaitement la douceur de ses parthénées, la liberté vive et familière de ses scolies et de ses hyporchèmes, l'éclat de ses dithyrambes. Le mal est pourtant moindre qu'il ne semble au premier abord. Outre que les odes triomphales étaient dans l'antiquité la partie la plus célèbre de ses œuvres (car, dans la classification de Suidas, elles figurent en tête, bien qu'elles ne soient pas consacrées à des dieux), elles offrent, grâce à la diversité des circonstances où elles furent chantées, une variété de ton qui les rapproche tantôt du scolie, tantôt de l'hymne, tantôt du thrène. Les odes triomphales ne sont pas toute l'œuvre de Pindare, mais elles en sont comme un abrégé fidèle et harmonieux. Les fragments, d'ailleurs, rapprochés des épinicies et interrogés avec attention, nous font pénétrer assez avant dans l'intelligence des œuvres perdues. En somme, nous pouvons nous faire de Pindare une idée précise et juste.

1. Cf. Bergk, *Poet. lyr. græc.*, t. I, p. 280-285.

2. Suidas attribue en outre à Pindare dix-sept δράματα τραγικά et des *Exhortations* en prose. Cette dernière indication n'a évidemment aucune valeur. Quant à la précédente, ou bien les δράματα τραγικά sont la même chose que les dithyrambes (Cf. plus haut p. 339, n. 2), ou bien ils ne sont rien du tout, que l'effet d'une confusion de Suidas.

II

On peut dire que ce qui domine chez Pindare, de quelque côté qu'on l'envisage, c'est, dans une fidélité constante aux traditions lyriques et aux convenances de son rôle, la grandeur et l'élévation. Ce caractère est frappant d'abord dans ce qu'on pourrait appeler sa philosophie ; il ne l'est pas moins dans son attitude à l'égard des personnes.

§ 1. Les idées de Pindare [1].

Vers la fin du VI[e] siècle et le commencement du V[e], deux courants d'idées très différents partageaient la pensée grecque. Le peuple croyait aux dieux d'Homère et d'Hésiode, admirait les victoires agonistiques, était fermement attaché à son culte traditionnel et à ses fêtes locales. Les philosophes, au contraire, par la bouche des Héraclite et des Xénophane, lançaient un éclatant défi à ces deux choses si admirées et si aimées, la religion populaire et le stade. Entre ces deux courants, le choix du poète lyrique ne pouvait être douteux. Prophète de la Muse, il n'a pas le droit de la renier. Il est la voix de ce passé, de ces traditions religieuses et morales que le philosophe désavoue. Il est le ministre obligé de ces fêtes que Xénophane déteste. Il n'a pas le droit d'être philoso-

1. Cf. Bippart, *Pindars Leben, Weltanschauung und Kunst*, Iena, 1848 ; Buchholz, *Die sittliche Weltanschauung des Pindaros und Æschylos*, Leipzig, 1869 (ouvrage meilleur que le précédent); Bœhme, *Quid Pindarus tum de jure humano tum de jure divino senserit*, Leipzig, 1872 (dissertat.) ; Cipolla, *Della religione di Eschilo e di Pindaro*, dans la *Rivista di Filologia*, VI (1878). On peut lire aussi l'ouvrage de Villemain, *Essai sur le génie de Pindare*, etc., Paris, 1859, où certains côtés de l'esprit pindarique sont bien saisis, malgré plus d'une erreur grave.

phe, du moins dans ses vers. Par là, tous les poètes lyriques se ressemblent. Même ceux qui personnellement, comme le poète dithyrambique Diagoras de Mélos, sont des athées, font des vers religieux[1]. Qu'on s'appelle Simonide ou Pindare, on est d'abord poète lyrique, et cela seul implique une foule de points communs. — Mais, à côté de cette obligation professionnelle, pour ainsi dire, il reste encore une large place à la liberté de chaque esprit. L'un peut chercher dans la mythologie des tableaux brillants, l'autre, des leçons morales : l'un, prendre la vie comme un jeu, l'autre, comme une chose grave. Pindare est de ceux qui sont habituellement sérieux. C'est un Dorien, un haut et fier esprit, ami de l'ordre et de la règle. Rien d'ascétique chez lui, bien entendu : il est trop poète et trop Grec pour cela : il sait se prêter à la diversité des circonstances ; le lion sait sourire[2] ; il aime l'éclat et la douceur des choses comme il en aime la conformité avec la loi. Mais il cherche surtout le noble et le sublime.

Ses dieux portent les mêmes noms que ceux d'Homère et sont les mêmes en apparence ; mais combien ils sont différents en réalité ! combien plus purs, plus parfaits, plus *spirituels* au sens théologique du mot ! L'idée de la perfection divine éclate partout dans ses poèmes. La divinité est toute-puissante :

> Dieu seul, dit Pindare, achève toute chose selon son espérance ; Dieu, qui atteint l'aigle à l'aile rapide et qui devance le dauphin au fond des mers ; Dieu, qui abaisse l'esprit orgueilleux des mortels et transporte de l'un à l'autre la gloire qui préserve de vieillir [3].

Aucune merveille, venant de la divinité, ne lui paraît difficile à croire, car il ne peut assigner de limite à sa

1. Phèdre l'Epicurien, p. 23 (édition de Pétersbourg).
2. Mot d'un scholiaste sur Thucydide.
3. *Pyth.* II, 89. Cf. fragm. 119 et 85.

puissance[1]. Il parle souvent de la Fortune et de la Destinée, mais ce ne sont là que des noms qui désignent l'action même des dieux : Zeus fixe le cours fatal des événements ; de lui relève la Destinée. Aucune laideur physique ou morale n'approche des dieux : l'*illustre boiteux* Vulcain, si souvent mis en scène par Homère, n'apparait pas chez Pindare. Les dieux savent tout. Ils n'ont besoin pour cela d'aucun intermédiaire, d'aucun messager. Ce n'est pas un corbeau, comme le racontait la légende, qui instruisit Apollon de l'infidélité de Coronis : c'est son regard divin, qui franchit toutes les distances et qui est « le plus rapide des messagers » ; car « le mensonge ne l'approche pas, et ni mortel ni dieu ne saurait, par ses pensées, tromper son regard infaillible[2]. » Ailleurs, à la vue de la nymphe Cyrène, sentant son cœur brûler d'amour, le dieu interroge le Centaure Chiron sur ce qu'il doit faire. Mais celui-ci n'est pas dupe de cette feinte ignorance. Il sourit, et prononce ces paroles magnifiques, où le poète rassemble, pour ainsi dire, toutes les beautés de la nature vivante sous le regard divin d'Apollon :

> Pour toi, que ne saurait effleurer l'erreur, c'est sans doute quelque souriante fantaisie qui te fait ainsi parler. Me demandes-tu donc la race de cette vierge, ô roi, toi qui sais le terme où aboutissent toutes choses, et qui connais toutes les voies ; combien la terre au printemps fait jaillir de feuilles, combien de cailloux dans la mer et dans les fleuves sont agités par les caresses des vagues, et ce qui doit être, et les causes de ce qui sera[3].

L'idée de la perfection divine amène naturellement celle de l'unité essentielle de la divinité. Les êtres sont

1. *Pyth.* X, 77-78.
2. *Pyth.* III, 46-54.
3. *Pyth.* IX, 75 et suiv.

séparés les uns des autres par leurs imperfections; celles-ci disparaissant, les différences aussi s'évanouissent dans la plénitude de la beauté intellectuelle et morale. Les dieux de Pindare ne sont que les noms traditionnels d'une divinité unique. On n'est pas surpris que, dans un fragment, s'interrogeant sur ce qu'est Dieu et sur ce qu'il n'est pas, il réponde, sans image cette fois, mais avec une concision énergique : « Dieu, c'est le tout [1] ».

De ces hautes idées sur les dieux dérive naturellement chez Pindare l'habitude de prier et d'adorer. Les odes triomphales sont pleines de prières. Il met la force des héros sous la protection des dieux. Il implore en leur faveur ce rayon divin qui éclaire la destinée de l'homme [2]. « Puissions-nous, ô Zeus, te plaire toujours [3]. » Dans une autre ode, il demande à Apollon non des avantages matériels, mais des grâces morales : il demande à se gouverner selon les lois du dieu, comme un serviteur obéissant [4].

Quand les vieilles légendes ne répondent pas à l'idée si pure qu'il se fait des dieux, il n'hésite pas à les corriger. Nous l'avons vu plus haut pour l'histoire de Coronis et du corbeau. Les exemples en sont nombreux [5]. Le premier devoir de la piété est de ne pas rapporter sur les dieux des histoires inconciliables avec l'idée de leur perfection. Pindare est déjà sur ce chapitre presque aussi sévère que Platon lui-même. Une légende racontait qu'Héraclès avait lutté un jour à lui seul contre trois dieux. Pindare y fait quelque part allusion ; mais aussitôt :

1. Fragm. 117. Je lis, avec Bergk : Τί θεός; τί δ' οὔ; τὸ πᾶν. Le sens d'ailleurs n'est pas douteux, quelque leçon qu'on adopte.

2. Διόσδοτος αἴγλα (*Pyth.* VIII, 135).

3. *Pyth.* I, 56.

4. *Pyth.* VIII, 97.

5. Cf. *Poésie de Pindare*, p. 185.

Écarte ce langage, ô ma bouche ! Blasphémer les dieux est une mauvaise sagesse, et se vanter hors de propos est folie. Point de bavardages insensés. Que la guerre ni les combats n'approchent des Immortels [1].

O fils de Tantale, dit-il ailleurs [2], je parlerai de toi autrement que nos pères.... Parler magnifiquement des dieux convient mieux à l'homme ; s'il se trompe, la faute est moindre.

D'où vient, chez Pindare, cette hauteur de pensée? Faut-il en chercher la source dans l'influence soit des doctrines orphico-pythagoriciennes, soit des mystères, si importants alors en Grèce, et auxquels Pindare aurait pu être initié? Qu'il y ait, dans les vers du poète, plus d'un détail où se montre ce genre d'influence, c'est ce qu'on ne peut nier. Quand il appelle le Temps « le plus puissant des bienheureux [3] », il s'exprime comme un Orphique. Quand il parle du *démon* qui accompagne chaque homme [4], on reconnaît encore dans ce langage des termes orphiques ou pythagoriciens. Ce sont là, malgré tout, des traces légères et rares. La théologie de Pindare n'a pas un air de secte ni d'école; elle n'a rien de secret ni d'ésotérique [5]. On ne peut donc pas dire que Pindare ait été l'adepte d'aucune de ces doctrines particulières; mais ce qui reste vrai, c'est que toutes ensemble ont agi sur son esprit; ou plutôt encore, il a pris sa part de la transformation intellectuelle d'où elles-mêmes sont sorties et qu'elles ont à leur tour précipitée. Il n'est pas de ceux qui respectent tout du passé : il réfléchit et il juge. Il n'est ni un Pythagoricien, ni un Orphique, ni un initié. Mais il subit l'influence de tout ce mouvement de la pen-

1. *Olymp.* IX, 54.
2. *Olymp.* I, 54-59.
3. Fragm. 10.
4. *Olymp.* XIII, 38; *Pyth.* V, 165.
5. J. Girard, *Sentiment religieux*, 3e édition, p. 412-413, et *Études sur la poésie grecque*, p. 94-109.

sée grecque. Respectueux de la tradition, il est aussi de son temps, à sa manière, avec ses qualités propres, sa gravité fière, son goût de la beauté morale, son sérieux et sa force.

Sur la destinée humaine et sur la morale, le caractère général de ses vues est analogue. Il suit la tradition en l'épurant. Il emprunte parfois aux doctrines récentes quelque noble idée ; mais surtout il introduit dans la tradition nationale la gravité religieuse et la virile fermeté de son inspiration propre.

Êtres éphémères, que sommes-nous, que ne sommes-nous pas ? L'homme est le rêve d'une ombre [1]. Mais quand les dieux dirigent sur lui un rayon, un éclat brillant l'environne, et son existence est douce [2].

Ces paroles résument bien la pensée de Pindare sur la vie humaine. La faiblesse de l'homme est grande, elle n'est point sans espérance. Le bonheur peut luire, avec l'aide des dieux, sur ces êtres fragiles et éphémères. A lire isolément certains de ses vers, on pourrait le prendre pour un mélancolique et un désespéré. La vie de l'homme est pleine de misères : suivant une vieille maxime, Zeus envoie aux mortels deux maux pour un bien [3] :

Dans l'espace d'un moment, les souffles inconstants de la fortune tournent d'un pôle à l'autre [4].

La prospérité des mortels s'élève en peu de temps, mais de même aussi elle tombe par terre, renversée par une pensée contraire [5].

L'esprit de l'homme est le jouet de l'erreur : « Autour

1. Cf. Eschyle, *Prométhée*, 546.
2. *Pyth.* VIII, 135 et suiv.
3. *Pyth.* III, 145.
4. *Olymp.* XIII, 174.
5. *Pyth.* VIII, 131.

de sa pensée, mille erreurs sont suspendues [1]. » Puis, heureux ou malheureux, tous finissent par mourir : le « flot d'Adès » arrive enfin [2], et frappe le riche comme le pauvre [3]. On pourrait multiplier indéfiniment ce genre de citations. La VIII[e] Pythique, en particulier, est tout entière, selon la forte expression d'un scholiaste, comme « une lamentation sur la vie humaine ». Qu'on ne s'y trompe pas cependant : Pindare est, malgré tout, le chantre de la vie heureuse. Les biens qu'il célèbre n'ont rien de raffiné : c'est la jeunesse, qu'escortent la beauté et l'amour ; c'est la richesse, la puissance, la gloire. Il forme son idéal des brillants spectacles que la réalité lui offre : c'est à Olympie, à Delphes, à Némée qu'il en trouve les éléments, dans « l'armée » glorieuse des robustes athlètes et des riches possesseurs de chars rapides. Ajoutons qu'à la fois par l'effet des circonstances et par la tendance propre de sa nature, c'est surtout le côté vigoureux et grand de ces choses qu'il célèbre : la jeunesse robuste et « bouillonnante [4] » ; la beauté, signe de la force et du courage [5], même chez des femmes comme la nymphe Cyrène ou l'héroïne Hippodamie ; l'amour chaste et noble [6] ; la richesse bien employée ; la puissance royale juste, douce, clémente [7] ; la gloire enfin, « l'aimable gloire », gagnée par le courage et par la vertu, et qui remplit toutes ses odes.

La mort même n'est pas sans espérance. Outre que la gloire en adoucit la rigueur, la destinée de l'homme ne finit pas au bord du tombeau. Dans la II[e] Olympique, Pin-

1. *Olymp.* VII, 43.
2. *Ném.* VII, 45.
3. *Ibid.*, 27.
4. *Pyth.* IV, 318.
5. *Ném.* III, 31.
6. Pyth. IX (Apollon et Cyrène). Son propre amour pour Théoxène de Ténédos s'exprime avec ardeur à la fois et réserve (fragm. 100).
7. Odes à Hiéron, à Arcésilas.

dare décrit longuement la vie future. Dans un fragment, il parle de la métempsycose [1]. Ce sont là des accents nouveaux en Grèce, et bien différents en particulier de la sombre tristesse répandue dans la Νεκυία de l'*Odyssée*. De pareils vers (comme tout à l'heure certains termes de la théologie pindarique) trahissent le voisinage des doctrines mystiques, auxquelles d'ailleurs, en d'autres passages, le poète ne craignait pas de faire des allusions expresses [2].

On voit le ton général de toutes ces pensées. Pindare n'est pas plus un pessimiste qu'un optimiste béat et banal. Ni l'enivrement ni le désespoir n'étourdissent ou n'ébranlent son imagination. Devant l'éclat de la gloire et la douceur des plaisirs, il songe à la vanité de tout ce qui est. Devant la misère de l'humanité, il songe à la vanité de tout ce qui la relève. Sa mélancolie n'a rien de faible. Il connaît cette mâle tristesse qui résulte d'une expérience profonde de la vie, mais il ignore absolument cette tristesse découragée qui décolore la vie humaine et qui énerve la volonté. Mieux qu'Hésiode, mieux que Théognis, il sait élever sa pensée au-dessus des accidents particuliers ; sa qualité dominante, c'est un ferme équilibre dans une religieuse sérénité.

De tout ce qui précède, il résulte assez clairement que la condition du bonheur, à ses yeux, c'est la vertu, dans le sens antique du mot, c'est-à-dire l'ensemble des qualités intellectuelles, morales et physiques. La vertu de l'homme appelle la faveur des dieux [3]. Mais elle-même, d'où vient-elle ? Avant tout, de la naissance et de la race.

1. Fragm. 110.
2. Fragm. 111. Le fragm. 109, dont l'authenticité est contestée, mais peut-être à tort, a aussi un caractère très nettement mystique. Cela ne prouve pas que Pindare lui-même fût initié ; mais cela montre au moins la place que tenait dans la vie morale de son temps ce genre de doctrines.
3. *Ném.* X, 53-55.

A cette doctrine, nous reconnaissons le descendant des Égides. La nature propre de chacun de nous, telle que l'a faite notre naissance, est appelée par Pindare φυά : il en parle sans cesse. Ni le lion ni le renard ne peuvent changer leur naturel [1]. L'homme demeure durant sa vie tel que l'a fait sa naissance ; — sa naissance, ou plutôt sa race, car la nature de chaque individu a ses racines dans le passé. Les vertus et les vices se transmettent par une filiation obscure, mais certaine. Les générations sont solidaires les unes des autres. La vertu du vainqueur qu'il célèbre est celle même du sang qui coule dans ses veines. La destinée héréditaire, le *génie* de la race et de la famille apparaissent chez Pindare en maint passage [2]. Race et naissance, d'ailleurs, ne sont au fond que des mots par lesquels nous exprimons la manière dont s'exerce sur l'humanité la puissance divine. En réalité, la cause de tout, c'est la divinité. L'industrie humaine n'achève rien sans les Grâces [3], c'est-à-dire sans l'aide des dieux. Les vertus les plus belles sont celles que les dieux ont plantées de leurs propres mains dans les âmes humaines, celles dont ils ont jeté les fondements [4]. Les grandes vertus viennent de Zeus [5]. Les amis des dieux sont heureux ; leur bonheur (εὐδαιμονία, εὐτυχία) est stable. Quant à ceux que les dieux n'aiment pas, leur succès (εὐπραγία) a beau faire un instant illusion, il est éphémère.

On conçoit qu'une morale de cette sorte ne se laisse pas discuter : elle s'impose. Pindare loue quelque part Diagoras de suivre dans sa conduite les enseignements

1. *Olymp.* X (XI), 19.
2. Ζεύς (ou δαίμων) γενέθλιος, ἀρετὰ σύμφυτος ἀνδρῶν, etc.
3. *Olymp.* XIV, 7.
4. Θεόδματοι ἀρεταί.
5. *Isthm.* III, 6.

des anciens, la sagesse des siècles passés [1]. Il garde lui-même, suivant une autre de ses expressions, la parole des anciens [2]. Dans la VIe Pythique, ce sont les préceptes du Centaure qu'il répète. Il est le disciple et l'interprète des générations antérieures ; il ne converse pas, comme Simonide, avec une fine dialectique : il proclame des lois éternelles et rend des oracles.

Quels oracles et quelles lois ? — S'il s'agit de la cité, son idéal est fait de bon ordre et de discipline : les vieilles lois doriennes d'Égimios, une juste royauté, une aristocratie prudente, la divine *eunomie* assurée par le gouvernement des sages, voilà ce qu'il demande avant tout [3]. — Dans la vie privée, honorer les dieux, respecter ses parents, voilà les deux premières prescriptions de la morale [4]. Il faut ensuite être juste envers les hommes ; mieux encore, il faut être doux envers eux, prompt à leur pardonner, ennemi de la flatterie, ami de la vérité. Il a, sur Théron, des paroles d'un charme pénétrant :

> Les grains de sable défient nos calculs ; mais les joies que cet homme a procurées aux autres, qui pourrait les compter [5] ?

Il recommande à Arcésilas de gouverner avec douceur et de pardonner à Démophile :

> Il faut toucher d'une main légère à la plaie d'une blessure ; il est aisé même aux hommes sans mérite d'ébranler une cité ; la relever, au contraire, est une tâche difficile, si un dieu ne dirige ceux qui commandent [6].

Voici encore, sur l'amitié, des paroles exquises :

1. *Olymp.* VII, 168.
2. *Ném.* III, 91.
3. *Olymp.* XIII, 6 ; *Pyth.* I, 118 ; II, 157 et suiv.
4. *Pyth.* VI, 23 et suiv.
5. *Olymp.* II, 179.
6. *Pyth.* IV, 481.

Les amis sont utiles en bien des manières; ils le sont surtout dans la peine; mais la joie aussi cherche le regard fidèle d'un ami[1].

Puis cette grande loi qui retentit à travers l'antiquité grecque comme le résumé de toute sagesse, et que Pindare répète (il le dit lui-même) après bien d'autres : Μηδὲν ἄγαν, « il faut fuir toute extrémité[2] ». Sous plusieurs formes, il y revient et il y insiste.

Est-ce à dire que Pindare ne descende jamais de ces hauteurs? Ce serait une erreur de le prétendre. Les fragments de ses scolies, en particulier, nous le montrent parfois sous un jour un peu différent. Xénophon de Corinthe, vainqueur à Olympie, avait imaginé de faire figurer dans son triomphe de nombreuses hétaïres. Pindare fut chargé de faire d'abord en son honneur un épinicie (c'est la XIIIe Olympique), puis un scolie, dont il nous reste quelques fragments. Dans ce scolie, Pindare chantait précisément les hétaïres de Xénophon, et, quelques vers plus bas, il s'arrêtait pour exprimer sa surprise de ce rôle, si différent de sa gravité accoutumée :

Que vont dire de moi les dieux de l'Isthme, quand j'imagine un tel début à un agréable scolie, associant à mes vers des femmes publiques[3]?

Quoi qu'on puisse alléguer à ce sujet, la liberté du scolie avait de quoi surprendre, puisque c'est Pindare lui-même qui se demande ce que Zeus et Poseidon vont penser de lui. D'autres exemples du même genre pourraient encore être cités. C'est que Pindare, encore une fois, n'est pas un ascète. Il vante le plaisir, demandant

1. *Ném.* VIII, 71.
2. Fragm. 201.
3. Fragm. 99.

seulement qu'on en use avec modération[1]. Il reste Grec et poète avant tout, prompt à admirer toutes les belles et agréables choses ; mais au premier rang parmi les plus belles, il met la vertu, et son âme se tourne naturellement vers les hauts sommets.

§ 2. Attitude de Pindare envers les personnes.

Avec l'élévation des idées, Pindare a la fierté du caractère et la franchise du langage.

Il a pleinement conscience de son génie, et ne s'en cache pas. On ferait une longue liste de tous les passages où il a exprimé sous vingt formes différentes ce que Malherbe a dit en termes magnifiques :

Et trois ou quatre seulement,
Au nombre desquels on me range,
Savent donner une louange
Qui demeure éternellement.

Pour rendre la beauté de ses propres chants, il a une foule d'images brillantes et nouvelles. Il se compare dans une ode à un sculpteur dont les créations, ailées et vivantes, ne seraient ni clouées sur un piédestal ni retenues par la mer blanchissante ou par les montagnes, mais porteraient jusqu'aux extrémités du monde la gloire de la vertu[2]. Il tient son génie non de l'étude, mais d'Apollon et de la Muse. Ceux qui ne savent que ce qu'ils ont appris à grand'peine font entendre, tout près du sol, des cris assourdissants et un vain babil, comme des corbeaux et des geais ; pour lui, pareil à l'aigle de Zeus, il franchit

1. Fragm. 102, 103, 104.
2. *Ném.* V, 1 et suiv.

d'un vol impétueux l'espace immense, et d'un coup d'aile monte jusqu'au ciel[1].

Il ne faut pas croire qu'en face des grands et des riches qui paient ses odes il se sente dans la situation dépendante et médiocre d'un mercenaire vis-à-vis de celui qui l'emploie. Le salaire qu'il reçoit est le prix légitime de ses chants, mais n'est pas celui de ses complaisances. Le poète peut se faire payer[2], mais ne doit pas être cupide[3]. A mainte reprise, il dit son horreur de la flatterie et du mensonge, son amour de la vérité. Les singes et les renards ne lui inspirent que du mépris[4]; il aime le courage des lions fauves[5]. Ce ne sont pas là de simples formules. Toutes ces paroles sont bien d'accord avec le mot que son biographe lui prête (« je veux vivre à mon gré, non au gré des autres »), et qui, s'il n'est pas très authentique, exprime du moins l'opinion que l'antiquité s'était formée de son caractère.

Au reste, il suffit de lire les odes triomphales pour s'en rendre compte. Le poète lyrique a pour rôle essentiel, il est vrai, de célébrer son hôte : dans un *encomion*, les éloges sont de règle. Mais il y a bien des manières de louer. Le poète n'est pas un flatteur à gages ; il est l'ami et, par sa gloire, presque l'égal de son hôte princier. Avec de la prudence et du bon goût, il peut faire accepter de sages conseils. Il ne dépend que de lui de préserver sa propre dignité. Il n'a pas besoin de crier pour se faire entendre ni d'être grossier pour être sincère. Il faut que le poète lance avec adresse les « flèches parlantes » que la foule ne comprend pas, mais qui vont sans erreur à leur but[6] ;

1. *Olymp.* II, 154 et suiv.
2. *Pyth.* XI, 64.
3. *Isthm.* II, 10.
4. *Pyth.* II, 131.
5. Fragm. 222.
6. *Olymp.*, II, 150 et suiv. (βέλη φωνάεντα συνετοῖσιν).

il faut que la vérité pénètre sans déchirer; il faut enfin que la vanité la plus délicate ne puisse s'offenser de ses avertissements, tant la mesure en sera judicieuse et l'assaisonnement agréable.

Pindare y excelle. Les odes qu'il adresse à Hiéron ou à Arcésilas permettent de bien juger sa manière d'agir à cet égard : on y voit clairement ce qu'il croyait avoir le droit de dire, et à quelles conditions [1]. Cette morale qu'il adresse à ses héros reste générale dans la forme, même quand elle est particulière par l'intention. Elle est pleine d'éloges, de respect, de gravité. Ce n'est pas au nom d'un homme, au nom de la sagesse propre d'un poète, si grand qu'il soit, qu'elle s'exprime : c'est d'une manière impersonnelle, en quelque sorte, au nom des dieux, au nom de la sagesse traditionnelle dont le poète n'est que l'écho mesuré. Elle s'abstient d'allusions; elle évite l'anecdote maligne et l'épigramme. Tandis que les éloges sont directs, amples, magnifiques, elle reste brève et générale, et elle échappe par sa généralité même au risque d'offenser. Elle n'est pas plus blessante pour l'orgueil le plus chatouilleux que ne l'étaient au xvii[e] siècle, par exemple, dans un sermon prononcé devant le roi, des conseils enveloppés d'éloges, des avertissements dont l'orateur, parlant au nom de la religion, prenait le premier sa part, des leçons enfin qui, semblant s'adresser à tout le monde, ne heurtaient personne. On connaît le mot de Louis XIV à un prédicateur indiscret : « Mon Père, j'aime à prendre ma part d'un sermon, je n'aime pas qu'on me la fasse. » Il en est de même à plus forte raison des leçons morales que peut donner la poésie lyrique; car un poème lyrique n'est même pas un sermon, c'est avant tout un éloge. Mais, dans ces limites de courtoisie générale et de bon goût, le poète a le droit de dire sa pensée, et Pindare n'y

1. Pour plus de détails, cf. *Poésie de Pindare*, p. 280-284.

manqua pas. Un moraliste accommodant, un homme du monde élégant et souple, comme Simonide, un habile arrangeur de phrases et de mélodies, comme Bacchylide, étaient-ils, plus que lui peut-être, disposés à dépasser parfois la mesure de la louange obligée? S'il fallait en croire les scholiastes, Pindare les aurait lui-même accusés de flatterie à plusieurs reprises, sans les nommer. Il est permis de révoquer en doute la réalité du fait, au moins en ce qui concerne Simonide : celui qui réconciliait les deux tyrans de Syracuse et d'Agrigente prêts à en venir aux mains n'était pas un flatteur sans dignité. Mais ce qu'on peut admettre, c'est que Pindare, avec son goût inné pour la règle, pour l'ordre, pour la morale impérative, tournait plus volontiers ses éloges mêmes au conseil et à l'exhortation.

III

Il y a chez Pindare, comme chez tous les artistes de premier ordre, une harmonie admirable entre les différentes parties de son génie. Le talent de l'expression répond tout à fait chez lui à la physionomie morale. Il a le style de ses idées; nul doute qu'il n'en eût aussi les rythmes et la musique.

§ 1. Le talent de l'écrivain.

Le style de Pindare était quelque peu différent selon qu'on l'étudiait dans un genre lyrique ou dans un autre. Denys d'Halicarnasse signale la douceur particulière de ses parthénées [1]. Quand Horace loue l'habileté de Pindare à créer des mots nouveaux, c'est surtout à ses di-

1. Denys d'Halicarnasse, *Eloquence de Démosth.*, c. 39.

thyrambes qu'il songe, et il en loue expressément la hardiesse [1]. On a depuis, non sans succès, cherché dans le style des odes triomphales elles-mêmes des diversités et des nuances correspondant à la diversité des rythmes [2]. Toutes ces distinctions sont justes, mais on peut dire qu'elles sont secondaires. Quelle que fût, en fait de style, la différence qui séparât un scolie d'un hymne ou même une ode triomphale d'une autre ode triomphale, il est clair que tous les poèmes de Pindare avaient un air de famille très prononcé; les fragments en fournissent la preuve certaine. C'est cet air de famille qu'il s'agit surtout de définir et de mettre en lumière; libre ensuite aux curieux de poursuivre jusque dans le détail les diversités plus délicates [3].

Ce qui est proprement la marque de Pindare, c'est que, plus que personne, il voit les choses de haut et d'ensemble, d'un regard profond, mais synthétique et sommaire, et qu'il en jouit avec l'imagination vive d'un grand artiste sans jamais perdre cependant l'équilibre de sa majestueuse raison. — Il n'analyse pas; il ne s'attarde pas aux nuances et aux détails pour les distinguer et les classer. En ce sens, il n'est pas attique. Dans la peinture d'un objet ou d'une idée, il va droit à l'impression dominante, et il la rend comme il l'a reçue, avec une vigueur concentrée et brève. Un trait, un mot lui suffisent. Mais ce mot est pénétrant; ce trait brille comme la

1. Horace, *Odes*, IV, 2, 10-11 :

> Seu per audaces nova dithyrambos
> Verba devolvit...

2. Bœckh, *De metris Pindari*, p. 393. Cf. *Poésie de Pindare*, p. 437.

3. Sur le style de Pindare, cf. Lübbert, *De elocutione Pindari*, Halle, 1853 ; Goram, *Pindari translationes et imagines* (dans le Philologus, t. XIV, 1869 ;) Mich. Ring, *Zur Tropik Pindars*, Budapest, 1873 (plus intéressant et plus net que les précédents ouvrages). Cf. aussi *Poésie de Pindare*, p. 377-447.

foudre. Il a l'imagination rapide et puissante. Tantôt c'est le côté général et abstrait, tantôt le côté sensible et plastique de la réalité que son regard saisit; souvent, c'est à la fois l'un et l'autre, et il les amalgame ensemble, par la force de son imagination, d'une manière si intime que, dans l'expression même, il ne les distingue pas, et qu'il contraint la langue à toutes les hardiesses pour qu'elle ne sépare pas ce que lui-même a si étroitement uni. — La vivacité de ses impressions ressemble parfois à l'émotion d'une sensibilité profonde : il se récrie, il s'exclame, il s'interroge, il apostrophe. Il ne faut pas s'y tromper pourtant : toutes ces émotions sont à la surface; elles se jouent dans la région supérieure de son âme, où s'agitent les idées générales et les belles images, cette matière épurée d'une poésie tout idéale. Même dans ses thrènes, nous dit-on, Pindare évitait l'attendrissement : les plaintes n'arrivent qu'adoucies jusqu'aux cimes qu'il habite. Son lyrisme est, pour employer l'expression grecque, *hésychastique*. — Comme son regard descend de haut sur les choses et qu'il ne s'attarde pas à les analyser, il enferme en peu de mots beaucoup d'idées; aussi, à ne considérer que la quantité de ces idées et de ces images, son style est rapide. En même temps, comme il n'a aucune passion qui l'entraîne, comme il n'éprouve aucune hâte d'arriver au but, il a dans l'ensemble de son style, dans le mouvement général de sa pensée, une ampleur noble et magnifique. Il a de vifs élans, de sommets en sommets, mais sans efforts, sans violence, d'un coup d'aile puissant et sûr; avec cela une grâce parfois charmante, la grâce de la force qui se modère et se maîtrise elle-même. — Horace compare Pindare au cygne :

Multa Dircæum levat aura cycnum [1].

1. Horace, *Odes*, IV, 2, 25.

Pindare lui-même se compare volontiers à l'aigle [1]. Ailleurs, c'est un fleuve débordé qui donne à Horace l'idée la plus exacte du génie de Pindare :

Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas,
Fervet immensusque ruit profundo
Pindarus ore [2].

Ce torrent, aux eaux vastes, agitées et profondes représente à merveille l'immense déroulement de ce style synthétique, tumultueux parfois dans le détail, mais animé dans l'ensemble d'un seul mouvement large et imposant. Pindare parle aussi des flèches de ses paroles, des rayons qui s'échappent de ses hymnes, de la flamme éclatante qu'il sait allumer. Il ne recueille pas les eaux de la pluie : son inspiration est une source vive et jaillissante [3]. Ajoutons les images qu'il tire des fleurs, des couronnes, du marbre, de l'or, de l'ivoire et du corail. Ce que signifie tout cela, c'est la vivacité rapide et étincelante, c'est la grandeur, l'éclat, la force. — Voyons le détail.

Pindare, né à Thèbes, n'écrit pas plus dans le dialecte thébain que Simonide de Céos n'écrit en ionien. Tous deux écrivent ce dorien général et littéraire qui est devenu, depuis Stésichore surtout, la langue consacrée du lyrisme d'apparat. Corinne et Myrtis se servaient de la langue de Thèbes : Pindare, en la rejetant, se range tout d'abord parmi les poètes qui chantent non pour une cité particulière, mais pour toute la Grèce. Ce dialecte, qui n'est parlé nulle part, est plus souple, plus malléable

1. *Olymp.* II, 158 ; *Ném.* III, 140 ; V, 40.
2. *Odes*, IV, 2, 5-8.
3. Mot de Pindare cité par Quintilien (X, 1, 109), qui l'applique à Cicéron.

qu'une langue fixée par l'usage quotidien. Les formes sont doriennes, mais le fond de la langue est homérique et poétique. Selon le goût du poète, selon les circonstances, la couleur dorienne peut être plus ou moins forte. Pindare semble plus dorien que Simonide. Cela tient peut-être à sa naissance, mais c'est aussi une convenance de plus entre le fond de ses idées et l'expression dont il les revêt. Il évite d'emprunter à Homère, avec certaines douceurs ioniennes, mainte forme trop épique pour convenir à ses propres chants, mêlés de si près à la vie réelle. En revanche, il a des éolismes. Quelques mots rares, empruntés les uns à l'atticisme, les autres à la langue d'Hésiode, achèvent de marquer avec discrétion les influences subies par son esprit [1].

Un des privilèges du poète, dans l'antiquité grecque, était de pouvoir remettre en circulation de vieux mots archaïques (γλῶτται) et d'en créer d'autres, surtout des mots composés (διπλαῖ καὶ πεποιημέναι λέξεις, comme dit Aristote [2]). Pindare use largement de cette faculté. Les mots composés, surtout, abondent dans ses poèmes. Beaucoup évidemment sont nouveaux, quoique, vu la perte de presque toute la littérature antérieure, nous ne puissions plus dire au juste lesquels ont été créés par lui, lesquels empruntés. Nul doute d'ailleurs qu'il n'attachât un grand prix à la sonorité de ces mots et à leur beauté. Il parlait dans un dithyrambe d'une lettre qu'il appelle σὰν κίβδαλον, « un σάν de mauvais aloi », et de son emploi dans la poésie lyrique [3]. La vraie nature de

1. M Führer (*Philologus*, t. XLIV, p. 49) a cru trouver dans le dialecte de Pindare des traces du parler éolien de Thèbes. La chose reste douteuse. Sur l'ensemble de la question, Cf. Hermann, *De dialecto Pindari*, Opusc. t. I, p. 245 ; Ahrens, *Ueber die mischung der Dial. in der Griech. Lyrik* (Congrès des Philologues allemands à Gœttingen, 1853) ; *Poésie de Pindare*, p. 384-388.

2. *Rhét.* III, 2 ; cf. *Poét.*, 22.

3. Fragm. 57.

cette lettre est obscure, mais le souci d'harmonie qui préoccupait Pindare est clair. Denys d'Halicarnasse remarque comme il sait détacher les mots, les faire valoir en les isolant par de certaines rencontres de consonnes qui forcent d'appuyer davantage sur la voyelle [1]. Il les rehausse aussi par le rythme, en mettant les accents rythmiques sur les syllabes et sur les mots à effet [2]. Mais il s'en sert surtout merveilleusement pour exprimer des idées, des sentiments, des images qui tiennent au fond même de son génie. Le philosophe Arcésilas disait de Pindare qu'il pouvait donner mieux que personne à ceux qui le pratiquaient un style sonore et leur fournir une ample provision de mots [3]. A vrai dire, ce qui abonde dans Pindare, ce sont les figures plus encore que les mots : qu'on prenne une de ses odes au hasard, depuis le premier vers jusqu'au dernier, ce ne sont que métaphores brillantes, périphrases expressives, épithètes, alliances de mots neuves et poétiques. C'est toute une langue que le poète a façonnée à son usage et qui est bien à lui.

La nature visible tout entière se réfléchit dans son imagination ; mais en même temps sa pensée, déjà philosophique et active, pénètre la nature et la spiritualise. De sorte que, d'une part, en vrai poète, il exprime les idées abstraites par des images, et que, de l'autre, il peint les objets concrets à la fois aux yeux et à l'esprit, dans leur effet pittoresque et dans leur rapport avec la loi générale dont ils offrent une application : sa langue est à la fois plastique et abstraite, imagée et générale. La race d'Arcésilas, selon le poète, a été « plantée » par la main des dieux [4] ; non seulement sa race, mais sa gloire [5]. Les

1. Denys d'Halicarnasse, *Arrangement des mots*, c. 22.
2. *Poésie de Pindare*, p. 391.
3. Diogène Laërce, IV, 31.
4. *Pyth.* IV, 452.
5. *Ibid.*, 122.

premiers mots que Médée adresse aux Argonautes sont appelés par Pindare « la première assise » de ses sages paroles, et celle qui parle « pose » cette assise comme on pose la première pierre d'un édifice [1]. Voici plus loin, toujours dans la même ode, les « clous de diamant » à l'aide desquels le danger retient et maîtrise ceux qui le bravent; puis les « bouillonnements » de la jeunesse; puis le « fouet » du désir. Les mots expressifs et brillants, comme φλέγειν (*enflammer*, puis *éclairer*, *illuminer* au sens métaphorique), διαιθύσσειν (*emicare*), sont chez lui d'un emploi fréquent. Il a peu de comparaisons; amples et nombreuses chez Homère, elles sont chez lui rares et courtes. Mais les métaphores abondent; elles forment presque le tissu même du style. Voilà pour l'expression des idées abstraites. A côté de cela, s'il s'agit d'exprimer une idée concrète, très souvent le mot abstrait intervient. Parlant des Symplégades, ces rochers qui se resserrent l'un contre l'autre pour étouffer les navigateurs, Pindare dit : « L'inexpugnable mobilité des pierres qui se rapprochent [2] ». Ailleurs, Jason invoque « les élans, rapides conducteurs, des vents et des flots [3] ». Quand Homère disait « la force de Patrocle » pour « le fort Patrocle », il faisait quelque chose de semblable. Mais ce procédé, chez Homère, était d'un emploi très limité : la naïveté de l'imagination épique s'y prêtait peu, Chez Pindare, au contraire, le nombre de ces locutions est extraordinaire; elles donnent à tout son style un caractère frappant de concentration rapide et profonde [4]. Il aime aussi à mettre les mots abstraits au pluriel. Le pluriel, suivant la remarque

1. *Ibid.*, 245.
2. *Ibid.*, 370.
3. *Ibid.*, 346.
4. Le lyrisme antérieur à Pindare en use beaucoup aussi, moins pourtant que Pindare; dans la tragédie attique, cette manière de parler devient très fréquente, surtout dans les chœurs.

d'Aristote, est souvent hyperbolique. Cela convient à la *grandiloquence* du lyrisme de Pindare.

De même encore, il aime, comme Buffon, le mot « le plus général ». Il préfère au mot précis, mais vulgaire, qui désigne l'objet comme par son nom, un terme plus général qui le laisse voir sans le montrer, qui le débarrasse du cortège des idées accessoires et communes pour n'en faire connaître que l'essence, et qui le rattache au genre abstrait dont il fait partie. De là cet usage si fréquent des mots τιμά, χάρις, γέρας, pour désigner la victoire remportée par son héros. De là tant de périphrases, aussi riches en mots abstraits qu'en images, ἀρισθάρματον γέρας, ἐγχωρίων καλῶν ἔσοδοι, etc., intraduisibles en français, mais pleines de sens et d'éclat. Tout cela ennoblit l'expression et l'idéalise. Le style de Pindare est essentiellement idéaliste et noble, avec une hardiesse continue.

Ses épithètes sont de deux sortes : les unes simples, consacrées, homériques, pour ainsi dire : par exemple quand il appelle Thèbes « la cité au char d'or », ou Athènes « la cité couronnée de violettes » ; les autres neuves et personnelles, vraiment lyriques, exprimant soit un caractère permanent des choses (mais alors, presque toujours, un caractère plus intime et moins facile à découvrir que celui qui donne naissance à l'épithète homérique), soit plutôt un caractère fugitif et inattendu, une rencontre d'idées et d'objets toute particulière. Par exemple, dans le premier groupe, μεγάνωρ πλοῦτος, « la richesse qui grandit les hommes » ; — dans le second, des trouvailles comme λίθινος θάνατος [1], la mort que Persée apporte aux gens de Sériphos pétrifiés par la tête de Méduse ; θοὰν ἀκτῖνα [2], le rayon de gloire obtenu par la vitesse des coursiers. Ailleurs, par une alliance de mots des plus hardies, il appelle Médée « la mort » ou « le meurtre »

1. *Pyth.* X, 76.
2. *Pyth.* XI, 72.

de son père [1] : son imagination a passé brusquement de la cause à l'effet.

Mais ce qui donne surtout à la poésie de Pindare son éclat surprenant, c'est que toutes ces figures, toutes ces hardiesses, au lieu d'y être distinctes et séparées comme elles le sont dans nos classifications, s'y superposent, pour ainsi dire, et que leurs rayons s'y entrecroisent en jetant mille feux à la fois. Un pareil style est intraduisible. En voici un exemple. Pindare veut dire qu'Arcésilas est de ceux à qui les dieux peuvent accorder le difficile honneur de relever une cité ébranlée ; il s'exprime ainsi :

Τὶν δὲ τούτων ἐξυφαίνονται χάριτες [2].

On voit la métaphore empruntée au tissage, l'emploi au pluriel de ce mot abstrait et général (χάρις) cher à Pindare, et la périphrase pindarique τούτων χάριτες. Un vers de cette sorte suscite à la fois, et comme dans un seul éclair, une multitude d'impressions vives, d'images et d'idées. Rien de plus riche, rien de plus hardi, et rien de plus intraduisible.

Jamais poète, d'ailleurs, n'a su mieux que Pindare le pouvoir du mot mis en sa place. Chaque membre de phrase, dans ses odes, présente une suite d'images nettes et brillantes, de tableaux sommaires qui s'appellent les uns les autres et se font valoir [3]. Il a des rejets admirables. S'il peint un héros, il aime à rappeler d'abord en une ample phrase ce qu'il a fait ou dit, et à garder pour la fin le nom illustre qui éclate brusquement comme dans un cri de triomphe [4].

La phrase de Pindare est souvent courte : elle est alors

1. *Pyth.* IV, 446.
2. *Pyth.* IV, 490.
3. *Poésie de Pindare*, p. 405.
4. Par exemple, *Isthm.* III, 87-93.

vive, brillante, ou sentencieuse et grave; ou interrogative, ou exclamative. Rien dans tout cela de particulièrement notable [1]. Mais souvent aussi elle est fort longue, et alors la structure en est curieuse à étudier. Il y a telle de ces phrases qui dépasse l'étendue d'une strophe entière et qui arrive, par une série de liaisons et de conjonctions, à dérouler d'un seul mouvement huit, dix, douze vers lyriques, ou même davantage. Chez les orateurs, chez Isocrate par exemple, on trouve des périodes qui remplissent près d'une page entière. Mais ces phrases oratoires ont une unité logique rigoureuse : ce sont des *périodes* dans le sens technique du mot. Les grandes phrases de Pindare n'ont rien de périodique. Ce qui mène son inspiration d'un bout à l'autre de ces longues suites de mots, ce n'est pas la contention d'un esprit appliqué à son raisonnement : c'est un flot toujours renaissant d'images, d'idées, d'émotions qui sortent les unes des autres par de soudaines associations et qui se rattachent entre elles, au point de vue grammatical, par les liaisons les plus simples et les moins logiques. On dirait des souvenirs qui se réveillent l'un l'autre dans la mémoire du poète à mesure que ses chants se déroulent ; un nom prononcé en évoque un autre ; un fait mentionné amène une explication, et ainsi, de proche en proche, la phrase s'étend à l'infini sans que sa structure même oblige jamais à la terminer ici plutôt que là. Ce qui détermine Pindare à finir sa phrase ou à la prolonger, c'est l'élan plus ou moins fort de son imagination, c'est une sorte d'instinct rythmique qui lui fait trouver dans la succession des phrases courtes et des phrases longues le balancement le plus harmonieux ; mais, au point de vue logique, on peut dire que presque toujours une longue

1. Sauf peut-être le caractère épique et archaïque de sa syntaxe. Cf. Gildersleeve, *Studies on Pindaric syntax*, dans l'*American Journal of Philology*, t. III et IV.

phrase de Pindare pourrait se couper en trois ou quatre plus courtes ou au contraire s'allonger sans que l'économie intime en fût détruite. A la lecture, cette ampleur semble quelquefois lâche et un peu flottante. Mais la poésie de Pindare n'était pas parlée : elle était chantée. Il résultait de là que ces liaisons plus ou moins logiques échappaient à l'oreille et à l'esprit, et que toute la lumière tombait sur les mots saillants, sur les mots poétiques et brillants qui formaient comme la broderie du discours, tandis que les autres en étaient seulement le canevas invisible.

Souvent Pindare prend pour point de départ d'un développement la réalité présente, et, s'élevant peu à peu, arrive graduellement, par une chaîne plus ou moins longue d'associations, à l'idée, au mythe, au fait le plus éloigné des circonstances d'où il est parti. Mais très souvent aussi sa pensée suit une marche inverse ; au lieu d'aller du particulier au général, elle chemine en sens contraire ; au lieu de monter, elle descend. Sans cesse, Pindare commence par exposer une idée générale étrangère en apparence aux faits particuliers qu'il devrait avoir en vue, mais à laquelle il rattache tout d'un coup ces faits comme à leur cause et à leur principe. C'est, par opposition à l'ordre sensible et lyrique, un ordre plutôt didactique et gnomique. Il est néanmoins très ordinaire chez Pindare et contribue à caractériser sa poésie. C'est de là que lui vient en partie cette gravité presque religieuse qui a tant frappé ses admirateurs. De là aussi quelque obscurité pour un lecteur peu au fait des habitudes du poète. Celui-ci dédaigne de marquer d'avance le terme où il tend ; il s'avance librement à son but, sans prendre soin de compter ses pas.

Il y a, dans les odes de Pindare, plusieurs sortes de sujets : d'un côté des choses actuelles, des allusions de circonstance, des conseils moraux ; de l'autre, des récits

mythiques. De là des emplois quelque peu différents du style. Il y a nécessairement plus de simplicité dans l'expression des lois morales, plus d'éclat et de poésie dans les mythes. Le caractère général est pourtant toujours le même : brièveté, force, grandeur.

Pindare ne décrit presque pas. La plupart de ses peintures se réduisent à quelques traits. Si elles sont éclatantes et magnifiques, c'est que le poète ne peut rien toucher sans le dorer du reflet de son imagination, mais il n'a garde de s'y arrêter. Il nous éblouit en passant et court à de nouveaux objets. Pindare a concentré dans ses vers une incroyable quantité d'impressions vives et fortes. Mais il est très difficile d'en donner des exemples, parce que le plus souvent le parfum de sa poésie est condensé dans un petit nombre de mots intraduisibles et se dissipe dès qu'on les effleure.

Il n'analyse pas plus l'homme que la nature. Il voit toutes choses d'une intuition prompte et synthétique, et en même temps profonde : car c'est l'âme, la vertu agissante qu'il voit dans la beauté sensible, et, sans rien ôter à cette beauté de son éclat, il l'anime d'une vie supérieure. Mais soit qu'il fasse agir des personnages, soit qu'il les fasse penser et parler, c'est toujours avec la même rapidité lyrique et originale, en quelques mots profonds.

Il ne faut pas s'attendre à trouver dans ses héros des caractères personnels et distincts. Avec son goût de l'universel, du grand, il s'arrête peu aux nuances individuelles. Il cherche l'idéal, qui est simple, et délaisse la réalité, qui est multiple. Tantale, Ixion, Coronis, Asclépios sont tous chez lui des ambitieux et ne sont que cela. Pindare ne voit en eux qu'un trait, celui qui leur est commun et fait d'eux des types. Pélops aime la gloire comme Héraclès, comme Achille, comme tous les héros des odes triomphales. Éaque est juste, Cadmos est pieux,

Castor est fidèle, Iolaos est dévoué ; et chacun d'eux l'est avec un éclat admirable, mais non pas d'une manière qui lui soit absolument propre ni avec des traits qui fassent de son personnage une création neuve et distincte. Aussi les discours, par lesquels s'expliquent les caractères, sont brefs et rares dans les odes triomphales.

La IVe Pythique est le seul des poèmes de Pindare aujourd'hui conservés où l'on trouve quelque chose qui ressemble à l'opposition dramatique de deux caractères (Jason et Pélias) et des discours qui servent à montrer cette opposition. On sait que ces traits, au contraire, étaient fréquents chez Stésichore. Pindare s'est ici visiblement inspiré du poète d'Himère, soit pour l'étendue du poème, soit pour la manière de le traiter. Encore la peinture des deux caractères est-elle fort légèrement esquissée et l'éloquence des deux personnages très laconique.

Dans les récits, ce goût de concentration et de brièveté produit un effet très particulier qui les distingue absolument des narrations épiques. La narration homérique raconte les faits comme si le lecteur ne les connaissait pas encore ; elle l'instruit et le met au courant, sans longueurs, mais sans précipitation. La narration pindarique suppose le lecteur instruit du fond des choses ; elle procède par allusions vives et brillantes ; elle ne s'occupe en aucune manière de suivre pas à pas le progrès des événements ; elle court d'un tableau à un autre tableau ; elle y entremêle des maximes ; elle songe moins à exposer les faits qu'à rendre avec éclat, avec force, les émotions que l'imagination du poète reçoit du contact des choses ; elle éveille notre curiosité plus qu'elle ne la satisfait ; elle ne trace qu'un résumé, qu'elle écrit, pour ainsi dire, en lettres d'or. Souvent aussi, elle a des sous-entendus, des arrière-pensées ; tout en racontant, elle veut prouver quelque chose, qu'elle insinue. Dans Pindare, il y a certains traits de l'orateur; non le style

assurément, mais ces préoccupations qui se mêlent parfois au récit, qui le font dévier de la ligne droite, qui l'abrègent ou le coupent à l'improviste, qui modifient surtout ses proportions naturelles [1].

§ 2. La versification.

La versification de Pindare est aussi savante que son style.

Dans les odes triomphales, il n'y a que deux poèmes où apparaisse le rythme péonique [2]; toutes deux ont un caractère religieux prononcé, et les péons s'y montrent sous la forme de crétiques. Mais dans les fragments de dithyrambes, on voit d'autres exemples de rythmes à cinq temps. A tout prendre, cependant, les formes rythmiques dont Pindare s'est le plus souvent servi sont la forme logaédique ou éolienne, et la forme dactylo-épitritique ou dorienne, l'une sans doute à trois temps, et l'autre à quatre ; l'une plus vive, plus légère, l'autre plus grave et plus majestueuse; toutes deux, pourtant, maniées avec puissance et avec ampleur.

Nous ne connaissons pas assez la strophe de Simonide pour bien savoir en quoi la strophe de Pindare est originale. Parmi les strophes de Pindare, d'ailleurs, il y en a de plus ou moins courtes, de plus ou moins simples. Mais il y en a aussi de fort longues. Une grande strophe de Pindare forme un ensemble très compliqué. D'abord elle comprend un grand nombre de membres ou *cola* : elle en a souvent plus de dix et quelquefois plus de quinze. Puis les membres peuvent être assez différents les uns des autres ; ils sont inégaux en étendue et diver-

1. *Poésie de Pindare*, p. 429-436.
2. *Olymp.* II et *Pyth.* V. Encore a-t-on contesté dans cette dernière la réalité de ces péons, où M. Christ voit des dipodies trochaïques catalectiques.

sement constitués quant à la prosodie. Ce n'est pas tout encore. Entre le membre et la strophe, il y a plusieurs sortes de groupes intermédiaires parmi lesquels ils se distribuent suivant des lois longtemps oubliées, mais qui peu à peu sortent des ténèbres et que nous commençons à entrevoir. Le premier de ces groupes est ce que nous avons appelé ailleurs le *vers lyrique*, bien plus souple que le vers ordinaire, bien plus varié par son étendue et sa composition [1]. Tandis que le vers ordinaire comprend toujours deux membres, le vers lyrique, chez Pindare, en comprend de un à six; tandis que le vers ordinaire n'associe que des membres ou égaux ou de forme à peu près semblable, le vers lyrique en réunit de très inégaux et de très différents. A cause de cette diversité même, le vers lyrique, dans les manuscrits de Pindare, avait fini par se résoudre en ses membres constitutifs, dont l'unité métrique était plus visible, et par disparaître presque sans laisser de trace [2]. C'est l'honneur de Bœckh de l'avoir retrouvé. M. J. H. Schmidt a essayé d'aller plus loin. Il a eu l'idée de compter les pieds rythmiques qui entraient dans chaque membre d'une strophe; il s'est alors aperçu que les nombres ainsi obtenus, qui mesuraient l'étendue de chaque membre, bien loin de se suivre au hasard, formaient des groupes symétriques. Ce nouveau groupement, rendu visible sans doute par les mouvements de la danse, se superposait au groupement par vers, plus purement mélodique, et introduisait dans la strophe un second élément de régularité harmonieuse que les vers n'offraient pas encore [3]. Une longue strophe de Pindare, avec cette

1. Voir plus haut, p. 37. Cf. aussi *Poésie de Pindare*, p. 54, n. 1.

2. Cf. Christ, *Die metrische Ueberlieferung der Pindarischen Oden*, dans les *Abhandlungen* de l'Académie de Munich, t. XI, 1868.

3. On peut contester quelques-unes des figures rythmiques de M. J. H. Schmidt, mais le principe même de sa théorie paraît très solide. Les strophes du lyrisme choral étaient dansées par un chœur. Peut-

architecture de membres, de vers lyriques, de périodes, était un ensemble imposant et magnifique, très différent de la petite strophe des primitifs, et où se manifestait avec grandeur la perfection du lyrisme.

Quelques-unes des odes de Pindare sont formées d'une série de strophes toutes semblables entre elles. C'est pourtant l'exception. La plupart sont composées de triades, à l'exemple des poèmes de Stésichore. Certaines odes n'en ont qu'une seule ; c'est le cas le plus rare. La plupart en ont trois, quatre ou cinq. Une enfin, la IVe Pythique, en a treize. On verra plus loin l'importance de cette division des odes en triades au point de vue de la composition du poème. Pour le moment, bornons-nous à noter la simplicité relative de cette forme. On sait que le nome comprenait parfois jusqu'à six ou sept parties tout à fait différentes [1]. Plus tard, dans la tragédie et dans la comédie, dans le dithyrambe du ve siècle, on trouve des combinaisons de strophes très variées, ou même une suppression complète de la strophe, et de longues suites de vers librement déroulés. Pindare n'use pas de cette liberté. La triade lui suffit [2]. Cette belle

on concevoir les évolutions d'un chœur autrement que comme des mouvements symétriques? La mélodie aussi, par conséquent, devait se plier à cette symétrie. Cela ne veut pas dire que les développements de la mélodie fussent *carrés* : les Grecs ont certainement peu pratiqué ce groupement des mesures par quatre, qui nous est si familier. Mais il n'en résulte pas que toute symétrie dût manquer. M. Christ, médiocrement favorable aux *périodes* de M. Schmidt (c'est le nom donné à ces groupes par ce savant), les rétablit lui-même en partie sous le nom de *pericopæ*.

1. Il est vrai que dans chacune d'elles la métrique était certainement assez simple.

2. M. Westphal d'abord, puis d'autres savants à sa suite (Mezger, *op. cit.*; Lübbert, *De Pindari studiis Terpandreis*, etc.) ont essayé de retrouver dans les odes de Pindare les divisions du nome primitif. C'est une tentative absolument vaine et chimérique. Cf. dans *l'Annuaire de l'Association des Etudes grecques* de 1880, l'article intitulé : *Les nomes de Terpandre et les odes de Pindare*. Cf. aussi *Poésie de Pindare*, p. 126.

orme joint à une flexibilité gracieuse dans le détail une grande fermeté de dessin dans l'ensemble. Rien ne pouvait mieux convenir à son génie, riche et réglé tout à la fois, hardi et harmonieux.

IV

Nous avons étudié jusqu'ici le génie de Pindare dans ses éléments les plus généraux, en dehors de toute œuvre d'art particulière : nous avons essayé de voir comment il pense et comment il écrit. Il nous reste à voir comment il use de ces pensées et de ce style pour bâtir un poème, suivant quel plan il édifie ses matériaux, lesquels il choisit et comment il les dispose en vue de l'effet total. Après l'analyse, nous avons à faire une synthèse. — Comme nous ne possédons plus d'intact que des épinicies, c'est aux poèmes de ce genre que nous nous attacherons d'abord ; il ne sera pas trop difficile ensuite de tirer de cette première étude quelques conclusions applicables aux poèmes aujourd'hui perdus.

§ 1. La composition des épinicies.

On sait quelle admiration s'attachait en Grèce aux victoires agonistiques. Un jour, pour recevoir un héros d'Olympie, une ville abattit un pan de murailles comme devant un conquérant [1]. Cicéron pouvait dire sans trop d'exagération qu'une victoire olympique était aux yeux des Grecs quelque chose de plus glorieux que le triomphe même ne l'était aux yeux des Romains [2].

Quelquefois, c'était à l'endroit même de la victoire, le

1. Plutarque, *Questions de table*, II, 5.
2. Cicéron, *Pro Flacco*, 13.

dernier jour des jeux, que le vainqueur célébrait son succès. Le soir venu, le vainqueur olympique, avec un cortège d'amis, tous portant des couronnes, s'acheminait vers la colline sainte du Cronion et vers les autels des douze grands dieux en faisant entendre un chant d'action de grâces : ce chant était d'ordinaire le Τήνελλα καλλίνικε d'Archiloque [1].

Souvent ensuite un festin réunissait sous une tente, jusqu'à une heure avancée de la nuit, le vainqueur et ses compagnons. « Quand vint le soir, dit Pindare, l'aimable lumière de la lune à la face brillante éclaira le ciel, et tout le bois sacré retentissait du bruit des fêtes, des chants joyeux du cômos [2]. » On ne pouvait guère composer pour ces festins des chants nouveaux : le loisir nécessaire manquait au poète, à moins que le séjour du vainqueur à Olympie ne se prolongeât durant quelque temps [3].

C'est surtout au retour du vainqueur dans sa patrie, et plus tard encore, que s'exécutaient les odes triomphales.

L'entrée même du héros dans sa ville natale était une première occasion de chanter sa gloire. Cette entrée se faisait solennellement. Le vainqueur était sur un char. Ses parents et ses amis, à cheval ou sur des chars, lui faisaient cortège. On se rendait au temple, où le vainqueur consacrait sa couronne [4]. Quelques odes de Pindare ont été composées pour des marches de ce genre, très probablement [5]. La plupart néanmoins sont évidemment destinées à des banquets. Tantôt le chœur s'arrêtait à la

1. Cf. *Olymp.* IX, début, et les Scholies sur ce passage.
2. *Olymp.* X (XI), 90 et suiv.
3. La VIIIe Olympique paraît avoir été composée à Olympie.
4. Schœmam, *Griech. Alterthümer*, t. II, p. 64.
5. Par exemple la XIVe Olympique et la IIe Néméenne, qui, formées de strophes semblables entre elles, sans épodes, paraissent convenir mieux que d'autres au mouvement d'une troupe en marche.

porte de la demeure [1] et chantait en plein air ou sous des portiques ; tantôt c'était dans la salle même du festin, autour de la table [2], que la voix des jeunes gens et les sons de la phormix [3], souvent mêlés à ceux de la flûte [4], s'élevaient en l'honneur de l'hôte victorieux. Un temple, le prytanée d'une ville, une place publique pouvaient aussi servir de théâtre à ce genre de fêtes. Quand le vainqueur était un très riche personnage, un roi, un tyran, il n'était pas rare qu'il fît composer plusieurs odes pour célébrer un seul succès : ainsi Arcésilas de Cyrène, Agésidamos de Locres, d'autres encore. En pareil cas, le sujet restant le même, le temps et le lieu changeaient.

Tel était donc le cadre du poème : une fête publique ou privée, amenée par une victoire agonistique. Le poème lui-même s'y accommodait librement.

La première loi de la composition lyrique, surtout dans l'épinicie, est une loi de variété. « Les hymnes élogieux, dit Pindare, volent comme l'abeille d'un sujet à l'autre [5]. » Sans cesse il compare ses hymnes à des couronnes de fleurs variées. Une de ses odes est appelée par lui « un diadème lydien brodé avec des sons de toutes nuances [6] ».

Un lecteur moderne est presque toujours disposé à croire que le sujet du poète était chétif et maigre. C'est une erreur. Aux yeux du poète lui-même et de son auditoire, il était le plus souvent vaste et riche ; il était

1. Ἐπ' αὐλείαις θύραις, *Ném.* I, 29 ; παρὰ πρόθυρον, *Isthm.* VII (VIII), 3.
2. Ἀμφὶ τράπεζαν, *Olymp.* I, 24.
3. Ὑπωρόφιαι φόρμιγγες, *Pyth.* I, 189.
4. Παμφώνοισί τ' ἐν ἔντεσιν αὐλῶν, *Olymp.* VII, 21.
5. *Pyth.* X, 82.
6. Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν, *Ném.* VIII, 25. Un diadème *lydien*, parce que la mélodie, sans doute, est composée dans le mode ainsi nommé.

digne de l'assemblée la plus nombreuse et capable d'inspirer une poésie très brillante.

Le point de départ du poème, c'est la victoire remportée par le héros, avec le cortège nécessaire des mentions afférentes à cette victoire : le nom des dieux, la nature du combat ; parfois, s'il s'agit d'une victoire équestre ou de celle d'un attelage, le nom du cheval ou celui du cocher ; presque toujours, si le vainqueur est un enfant, le nom de son maître ; enfin les divers détails qui se rattachent à la mention même de la victoire et qui sont nécessaires pour la caractériser. Sur tout cela, quelques mots rapides suffisent au poète, qui a hâte d'arriver à l'idéal et au mythe.

Mais voici, dès les premiers mots qu'il prononce, son sujet qui s'étend et qui s'élève.

Quel est le théâtre des jeux ? C'est Olympie, c'est Delphes, c'est l'Isthme de Poseidon, c'est Némée illustrée par Héraclès. Tous les plus grands noms de la mythologie et de l'épopée se présentent à la pensée du poète. A défaut de ceux-là, ce sont ceux des cités grecques où se donnent des jeux analogues, et ceux des divinités à qui ces fêtes sont consacrées. Il faut faire l'éloge des jeux, rappeler leur fondation divine, dire quelqu'une des poétiques légendes qui se groupent autour de leur nom.

Puis, cette victoire même est un don de quelque divinité : c'est Zeus, c'est Poséidon, c'est Apollon qui choisissent le vainqueur parmi la foule des concurrents et qui font descendre sur son front la couronne glorieuse. Il faut les remercier.

Il faut également faire l'éloge du vainqueur ; non seulement de sa victoire présente, mais de ses succès antérieurs parfois, de son bonheur, de sa richesse, de sa vertu en général. Avec le vainqueur, il importe de louer tous les siens : il faut glorifier sa race, sa cité natale, sur lesquelles rejaillit sa gloire récente, et qui l'éclairent

à leur tour du reflet de leur propre illustration. Il faut rattacher l'individu à son groupe naturel, et embarquer, selon la vive image de Pindare, l'éloge personnel du héros sur le navire qui porte la gloire de sa race et de sa patrie [1]. Les générations successives sont solidaires les unes des autres ; le vainqueur n'est qu'un rameau d'une tige florissante. Le poète lyrique qui, ayant à le célébrer, célèbre en même temps et les ancêtres de qui il tient sa vertu et la cité qui est fière de lui, ne fait que se conformer à la vraie nature des choses telle que tout le monde alors la concevait.

Les éloges appellent les conseils. L'âge des lyriques, ne l'oublions pas, est en même temps celui des gnomiques, des poètes sentencieux et réfléchis qui, ayant tourné leur regard sur la vie non pour la peindre uniquement, mais pour en raisonner, y ont trouvé des leçons que l'épopée négligeait et les ont condensées en maximes pleines de sens.

Rien d'ailleurs de plus varié que les circonstances au milieu desquelles le poète devait chanter. Il arrivait souvent que la célébration d'une victoire agonistique coïncidait avec un anniversaire agréable ou glorieux, avec quelque autre fête. La vie publique de la cité aussi bien que la vie privée du vainqueur offraient en abondance des coïncidences de tout genre au choix discret du poète.

Enfin, à côté de la personne du héros, à côté de toutes les circonstances qui modifient le caractère de son triomphe, il y a encore à tenir compte de la personne même du poète, dans la mesure du moins où il peut être intéressant pour ses auditeurs qu'il leur livre le secret de ses propres sentiments. Si l'ode, par exemple, est composée pour un concours, il pourra exprimer son

1. Tel est le sens de la locution pindarique ἴδιος ἐν κοινῷ σταλείς (*Olymp.* XIII, 69).

désir de vaincre. Les relations personnelles avec son héros peuvent aussi, dans bien des cas, lui offrir quelque sujet de réflexion.

Voilà donc sept ou huit groupes d'idées, sept ou huit sources d'invention qui s'offrent naturellement à l'auteur d'une ode triomphale. Ce sont là, pour ainsi dire, les « lieux communs » de la poétique du lyrisme [1]. Des convenances impérieuses l'obligent à aborder tous ces sujets. Cela ne veut pas dire, bien entendu, qu'il soit tenu de puiser également à toutes les sources. Les circonstances et sa fantaisie gouvernent souverainement son inspiration. Mais il est rare qu'il en néglige une seule tout à fait. Les poètes avaient pleinement conscience de cette obligation. Pindare lui-même y fait des allusions formelles et fréquentes :

> Quel dieu, quel mortel ma lyre doit-elle chanter? Pise appartient à Zeus, mais Héraclès a donné à Olympie le trophée de la victoire [2].

Ailleurs, il dit que ses chants, à Égine, ne sauraient oublier les grands héros éginètes, les Éacides [3]. C'est là pour lui une loi, une règle inviolable [4].

On voit quelle était l'abondance des matériaux que le poète avait à sa disposition. On voit aussi quelle place les mythes y pouvaient tenir. Il n'y a pas une des sources d'invention proposées au poète par les lois de son art qui ne pût lui en fournir une ample provision. Le poète lyrique n'avait qu'à se baisser pour cueillir sur sa route une quantité de belles légendes. Or non seulement il le

1. Τόποι, dans la langue des rhéteurs. C'est Thiersch, dans l'Introduction de son édition (1822), qui a le premier exposé avec netteté la théorie des sources d'invention de l'ode triomphale.

2. *Olymp.* II, 2.

3. *Isthm.* IV (V), 24. Cf. *ibid.*, 38 et suiv.

4. Τέθμιον σαφέστατον, *Isthm.* V (VI), 20.

pouvait, mais il le devait. On peut dire qu'il n'y a pas en Grèce de grande poésie qui ne soit mythique. Pour le poète et pour l'artiste, le mythe est le miroir idéal de la vie humaine; il est la matière propre de l'art; il offre à l'imagination des types divins et héroïques où l'humanité sans doute se reconnaît, mais agrandie et embellie, dégagée de toute particularité mesquine, idéalisée sans chimère et vivante sans vulgarité.

Malgré le lien qui unissait ensemble tous ces groupes d'idées lyriques, il y avait pourtant des précautions à prendre pour éviter une sorte d'éparpillement des idées : plus le faisceau est ample, plus il est à craindre qu'il ne se brise. De là une seconde loi de l'art lyrique : après la variété, l'unité. Or l'unité nécessaire est double : il faut d'abord que l'occasion particulière du poème ne disparaisse pas complètement au milieu des broderies accessoires. Il faut ensuite et surtout que de tout cet ensemble se dégage une impression dominante, une pensée unique. Selon les vues admirables des Grecs, maintes fois exprimées par Platon et par Aristote, une œuvre d'art est comme un être vivant : elle se compose de parties distinctes, mais unies par une force secrète et harmonieuse. Vingt belles pensées juxtaposées ne font pas une œuvre d'art, pas plus que de beaux membres mal ajustés ne font un beau corps. Il faut qu'une âme circule dans tout l'ensemble et lui donne l'unité avec la vie.

Sur la première sorte d'unité, celle qui rattache les divers développements du poème à l'occasion particulière d'où il est né, nous n'avons que peu de choses à dire. Le sentiment des Grecs ne paraît pas avoir exigé d'ordinaire en cela plus d'unité que celle qui résultait de la nature même des choses telle que nous l'avons exposée précédemment. Qu'il y ait parfois, dans telle ou telle ode de Pindare, un autre lien plus direct (un lien d'allusion par exemple) entre le récit mythique et certaine

circonstance de la victoire à célébrer, c'est possible, mais c'est à coup sûr exceptionnel, et il est très dangereux, en pareille matière, de vouloir trop deviner. La plupart des tentatives faites dans cette voie par les érudits modernes sont absolument vaines, quand elles ne sont pas ridicules [1].

Quant à l'autre sorte d'unité, celle qui se tire non plus du rapport des développements poétiques avec l'occasion réelle, mais du lien d'art, c'est-à-dire de logique intime et harmonieuse qui fait que toutes les parties du développement se conviennent et concourent à un même effet, le problème qu'elle soulève est plus délicat et plus compliqué. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, les adversaires des anciens s'en tiraient par une négation pure et simple : ils traitaient les odes de Pindare de *galimatias*. L'érudition du XIXe siècle (précédée d'ailleurs par celle du XVIIIe) a essayé de comprendre ce que les beaux-esprits se bornaient à ignorer. Elle a beaucoup cherché dans cette voie, et les noms de Bœckh, de Dissen, d'Otfried Müller, surtout de G. Hermann, méritent entre beaucoup d'autres d'être cités avec honneur. Il faut avouer pourtant que bien des chimères, bien des théories subtiles et pédantesques se mêlent dans ces études à des idées très justes. Laissant de côté toute discussion rétrospective, bornons-nous à exposer ce qui nous semble être la vérité [2].

1. *Poésie de Pindare*, p. 304-315.

2. Pour l'histoire et la critique des systèmes, cf. *Poésie de Pindare*, p. 315-328. Les idées qui suivent sont celles que j'ai exposées dans mon livre. Principaux systèmes sur la question : Dissen, dans les *Excursus* de son édition, 1830 : Bœckh, article sur Dissen, recueilli dans ses *Opuscules*, t. VII, p. 369-404 ; G. Hermann, *Opuscules*, t. VI, p. 1-70 ; Welcker, dans le *Rheinisches Museum*, 1833 et 1834 ; Otfr. Müller, préface pour les *Opuscules* de Dissen, 1842 ; Rauchenstein, *Zur Einleitung in Pindars Siegeslieder*, Aarau, 1843 ; Tycho Mommsen, *Pindaros*, 1845 ; L. Schmidt, *Pindars Leben*, etc. ; Mezger, *Pindars Siegeslieder*, 1880 ; L. Cerrato, *La tecnica composizione delle Odi Pinda-*

Toute œuvre d'art, quelle qu'elle soit, renferme une certaine idée fondamentale qu'elle a pour objet d'exprimer et qui en relie toutes les parties par sa propre force. Mais on comprend que cette idée peut varier beaucoup soit quant à sa nature, soit quant à son mode d'action, selon les conditions propres à chaque art; et, par conséquent, l'unité qui en résulte dans chaque circonstance doit être loin de présenter toujours les mêmes caractères. Il y a des idées oratoires, des idées épiques, des idées dramatiques, des idées lyriques; et chaque sorte d'idée engendre une sorte d'unité particulière. Une idée oratoire est une idée capable de donner naissance à une suite de déductions et de raisonnements animés par la passion. Une idée épique ou dramatique consiste essentiellement dans l'invention d'une action qui, avec plus ou moins de rapidité, par des récits ou par des scènes, avec ou sans épisodes, se prépare, se noue et se dénoue. La question est donc de savoir ce que c'est qu'une idée lyrique, quelle mesure de logique, d'abstraction, de rigueur elle comporte, et ce qui la distingue d'une idée oratoire ou simplement poétique.

Rien de plus souple qu'une idée lyrique. Étant discours, le lyrisme est capable d'exprimer des idées abstraites et de les lier logiquement ensemble; mais, étant une musique, il est capable aussi de se passer de liaison logique et d'abstraction pour s'adresser à l'imagination d'une manière toute sensible. Il en résulte qu'une idée lyrique tantôt se rapprochera davantage d'un jugement de la raison et tantôt sera plus semblable à une idée musicale. Or, qu'est-ce qu'une idée musicale? C'est une certaine forme mélodique qui est excitée dans l'imagination du musicien par une disposition particulière de son âme. On

riche, Gênes, 1888 (bon résumé des théories antérieures et conclusions judicieuses).

n'ira pas y chercher une proposition proprement dite, avec un sujet, un verbe et un attribut. Il en est quelquefois de même de l'idée lyrique. Un certain entrelacement d'images et de pensées, fournies sans doute par les circonstances extérieures, mais colorées par l'imagination du poète et qui s'appellent les unes les autres comme les notes d'un chant, peut laisser dans l'âme de l'auditeur ou du lecteur une impression difficile peut-être à formuler avec précision par les procédés logiques et abstraits de la prose, mais cependant nette et profonde.

Dans la xiv[e] Olympique, d'une brièveté si gracieuse, l'idée lyrique est de ce genre. L'ode est adressée à un enfant, Asopichos d'Orchomène. Le poète effleure rapidement tous les groupes d'idées que les lois de son art lui offraient : louange directe du vainqueur, mention de son père, prière aux divinités d'Orchomène, etc. Au milieu de cette variété, l'éloge des Grâces, dans son aimable éclat, domine évidemment. C'est cet éloge qui donne au poème sa couleur générale. Deux nuances s'y ajoutent : l'une, doucement mélancolique, ramène le souvenir des auditeurs vers ceux qui ne sont plus ; l'autre, de nouveau gracieuse et riante, associe ensemble dans les derniers vers de charmantes images d'enfance et de gloire. Toute l'ode est si courte que l'esprit l'embrasse aisément tout entière et ne songe pas à la trouver obscure. On ne saurait pourtant résumer la pensée fondamentale de ce délicieux poème en une maxime abstraite.

Il en est de même de la i[re] Pythique, si pleine de traits admirables, si claire en apparence dans la plupart de ses allusions historiques, et dont l'idée générale, l'unité intime, a provoqué tant de discussions. Cette pensée n'est nulle part et elle est partout ; elle n'est nulle part formulée d'une manière abstraite et ne pouvait guère l'être ; mais elle inspire tout le poème. Car elle consiste essentiellement dans ce parallélisme, si profondément senti

et si fortement rendu, entre l'harmonie sensible de la musique et l'harmonie supérieure de la vie morale; ou plutôt, elle est dans la superposition de celle-ci à celle-là, et dans l'intention par laquelle Pindare passe de l'éclat de la fête visible à la beauté invisible de la vertu, déjà grande dans l'âme de Hiéron, mais que ce prince doit accroître en lui chaque jour davantage.

D'autres fois, au contraire, cet enchaînement d'images et de pensées est la traduction d'une idée abstraite précise. Par exemple, plusieurs odes de Pindare, sept ou huit environ, aboutissent à cette idée que l'homme doit savoir se modérer. D'autres sont inspirées dans leur ensemble par l'idée que l'homme ignore ses véritables intérêts, ou que l'avenir est incertain, ou que les œuvres humaines sont nécessairement imparfaites, ou que le mal se mêle au bien dans la destinée de tous les mortels. Dans ce cas, l'idée lyrique ressemble, quant au fond des choses, à une idée oratoire ou philosophique. Mais elle en diffère absolument par la manière dont elle s'exprime et dont elle agit sur l'ensemble de l'œuvre d'art. Il n'est pas rare, par exemple, que cette idée centrale du poème, cette idée génératrice d'où tout le reste sort, ne soit nulle part exprimée dans l'ode en termes explicites ; ou, si elle l'est, c'est comme par hasard et en passant. Le poète insinue son idée plus qu'il ne l'explique ; il se garde de prêcher et de démontrer. On la sent au fond de son esprit ; elle est comme le pôle invisible vers lequel son inspiration se tourne sans cesse; mais elle ne s'offre pas aux regards avec la clarté que préférerait la prose. Elle ne se traduit même pas dans tous les détails du poème sans exception. Cette idée domine, cela suffit. Toutes sortes d'idées accessoires, d'images brillantes, peuvent se grouper autour d'elle et lui faire cortège. Il faut seulement que ces idées accessoires ne détruisent pas l'impression générale que le poète a voulu faire prévaloir. Il en est à

cet égard d'une ode de Pindare comme d'une comparaison homérique ou d'une fable de La Fontaine. Otez des comparaisons homériques les « longues queues » odieuses à Perrault : la logique y gagnera, mais non la poésie. Chaque fable de La Fontaine porte en elle-même sa conclusion et sa morale ; mais qui prétendra que le poète songe sans cesse à sa conclusion, que toutes ses paroles y tendent, qu'il ne s'attarde jamais, chemin faisant, à cueillir quelque brin d'herbe ou quelque fleur dont la grâce l'aura charmé ? Une fable méthodiquement construite ne serait plus une fable de La Fontaine : ce serait une fable de Lessing; mais du même coup ce serait de la prose.

La Ire Olympique adressée à Hiéron, la IVe Olympique, adressée à Arcésilas, sont d'admirables exemples de ce développement poétique et libre d'une idée abstraite exprimée plus ou moins vaguement dans l'ode elle-même, mais qui en est, pour ainsi dire, la *moralité* nécessaire, et qui se dégage de la diversité des détails comme, dans *Le Chêne et le Roseau* ou dans *Les Animaux malades de la peste*, la conclusion, exprimée ou non par le fabuliste, sort naturellement du récit.

Voilà donc ce qu'est l'idée lyrique et comment elle agit sur l'ensemble du poème. Peut-on maintenant discerner comment, dans l'unité supérieure de cette idée fondamentale, les différents groupes s'ordonnent et se distribuent?

Un premier fait à considérer, c'est la concordance qui existe dans la poésie de Pindare entre les divisions naturelles de la pensée et les groupes rythmiques appelés strophes et triades. La triade surtout, ce groupe rythmique et mélodique dont l'indépendance est si fortement marquée, est en même temps pour Pindare une véritable unité poétique : par un effet très naturel, le mouvement de la pensée s'est adapté aux cadres du rythme et de la mélodie. Les exceptions à cette loi sont peu importantes. — Il faut seulement ajouter, pour éviter toute exa-

génération, que, même à la limite de deux triades consécutives, la séparation entre les deux groupes poétiques correspondants n'est pas toujours absolument nette et tranchée ; il peut arriver qu'une ou plusieurs des phrases qui commencent la seconde triade se rapportent au même groupe d'idées qui est développé dans la première. On sait que, dans la versification antique, le vers et la phrase ne concordent pas toujours dans leur développement : celle-ci enjambe souvent d'un vers sur l'autre. Il se produit aussi, dans la succession des triades, une sorte d'enjambement non plus de la phrase, mais de la pensée, d'où résulte qu'il y a entre deux triades consécutives, au lieu d'une coupure, une véritable soudure poétique. Il n'en est pas moins vrai que, pour comprendre Pindare, il faut tenir le plus grand compte des triades et de la manière dont les idées s'y distribuent : c'est là un système de divisions peu nombreuses, très claires, très simples, nullement arbitraires, qui aide l'esprit à se guider au milieu des difficultés du texte et des détours de la pensée. Elles partagent naturellement une ode de Pindare en quatre ou cinq parties, rarement plus et rarement moins. Quelles pensées le poète met-il dans chacune de ces parties ? Suivant quel dessin se succèdent-elles ? C'est ce que nous avons maintenant à examiner.

Disons d'abord que, parmi les odes de Pindare, il y en a dont le dessin est plus simple, et d'autres au contraire qui sont construites sur un plan plus compliqué. Nous commencerons naturellement par les premières.

Le dessin de ces odes simples peut se ramener à un type ainsi construit : au début, la mention de la victoire remportée et l'indication plus ou moins rapide du sujet de l'ode, c'est-à-dire de l'aspect particulier sous lequel le poète envisage la gloire de son héros ; — ensuite, dans une partie centrale, le développement presque toujours mythique de ce sujet ; — enfin, dans une dernière partie,

de nouveaux éloges du vainqueur, accompagnés souvent de vœux et de conseils. Ce n'est là d'ailleurs qu'une esquisse : on sait que les convenances lyriques imposent souvent au poète l'obligation d'effleurer d'autres idées que nous n'avons pas mentionnées dans les lignes précédentes ; il va de soi que tous ces détails ont leur place ordinaire soit dans la première, soit dans la dernière partie, où l'habileté du poète n'a pas de peine à les grouper autour des idées que nous venons de donner comme essentielles.

Quant au rapport de ces trois parties avec les triades, il est très clair ; chacune d'elles en remplit une ou plusieurs suivant son importance relative et suivant la longueur totale de l'ode. Habituellement c'est la partie mythique qui est la plus étendue. Quelquefois, très rarement, il arrive que l'une ou l'autre de ces trois parties (surtout la dernière) se réduit à quelques vers, et se confond presque avec une des deux autres. Mais dans le plus grand nombre des odes le début comprend une triade, la partie centrale deux ou trois, et la conclusion une. La xi[e] Olympique, à Agésidamos de Locres [1], offre un exemple de ce dessin. Un poème ainsi composé, avec ce retour final du poète vers son point de départ, est comme un cercle fermé de toutes parts. Ce contour net et symétrique donne le sentiment de quelque chose d'achevé. Les idées ainsi disposées tiennent mieux ensemble. Elles forment un faisceau que l'art du poète a noué solidement, et que nulle digression, nul écart d'inspiration ne peut rompre tout à fait [2].

Le plan que nous venons d'étudier se retrouve, à peu d'exceptions près, dans toutes les odes de Pindare. Il

1. La xi[e] des éditions récentes, c'est-à-dire la x[e] des manuscrits.

2. C'est ce que nos Académiciens du xviii[e] siècle, les Fraguier et les Chabanon, avaient parfaitement compris et signalé. Cf. *Poésie de Pindare*, p. 364.

subit, il est vrai, certaines altérations ; il n'est pas toujours aussi simple que dans la onzième Olympique ; des variations enrichissent parfois le thème élémentaire ; il se complique un peu davantage. Mais toujours il garde ce double caractère distinctif, de commencer et de finir par des éloges (ou, pour employer un terme plus compréhensif, par des *actualités*) et de réserver une place centrale aux récits mythiques. Deux points fixes, selon la remarque de Chabanon, demeurent immobiles au début et à la fin de chaque poème, et marquent, comme deux colonnes, les extrémités de la route à parcourir.

Sur les quarante-quatre odes complètes qui nous restent de Pindare [1], je n'en vois que quatre qui fassent plus ou moins exception à cet égard ; trois d'une manière partielle, une seule plus complètement, mais avec une grâce singulièrement originale. La neuvième Pythique, adressée à Télésicrate de Cyrène, et la première Néméenne, adressée à Chromios d'Etna, finissent par des récits mythiques ; la sixième Isthmique, au contraire [2], adressée à Strepsiade de Thèbes, s'ouvre par une énumération mythologique qui est la seule part faite au mythe dans tout le poème. Encore faut-il ajouter que ces exceptions s'expliquent aisément : dans les deux premières de ces odes, les mythes ont un sens en partie allégorique [3], si bien que Pindare, à la fin de son poème, est plus près de son héros qu'on ne serait tenté de le croire à première vue. La symétrie ordinaire n'est donc pas tout à fait détruite. Il en est à peu près de même de l'ode à Strepsiade, où les mythes du début ont si peu

1. En y comprenant la ve Olympique, dont l'authenticité, nous l'avons vu, est douteuse.

2. C'est la viie des manuscrits, qui font à tort de la iiie Isthmique deux odes différentes.

3. Welcker l'a nié pour la ixe Pythique, mais sans réussir à convaincre personne.

d'ampleur qu'ils peuvent passer pour une simple introduction à la mention des victoires du héros. La dixième Néméenne, adressée à l'Argien Theæos, constitue, au contraire, une exception manifeste. Mais il n'en est que plus curieux de remarquer que le dessin de cette ode est néanmoins symétrique, grâce à une double innovation du poète : elle commence, en effet, et finit par des mythes, et les éloges sont au milieu ; c'est exactement le contraire de ce qui arrive habituellement ; nous voyons là, pour ainsi dire, la symétrie ordinaire retournée [1].

Quant aux complications du dessin primitif, elles sont dans Pindare nombreuses et variées. Il serait fastidieux d'en faire un relevé complet, mais le principe peut en être énoncé très simplement.

Les points extrêmes de l'ode, nous l'avons dit, restent fixes ; mais la route qui mène de l'un à l'autre présente diverses sinuosités ; elle a des retours et des enlacements. Il y a déjà quelque chose de ce genre dans le plan des odes les plus simples, puisque les actualités et les mythes, ces deux éléments nécessaires de toute ode triomphale, s'y divisent en trois groupes, et que deux d'entre eux encadrent, pour ainsi dire, le troisième. C'est le même principe qui préside aux combinaisons plus compliquées : cette sorte d'enlacement s'y répète et s'y multiplie au gré du poète. Que les actualités, par exemple, au lieu de

1. Voici le plan de ce poème : — au début, gloire mythique d'Argos, patrie de Theæos (1re triade) ; — au milieu, victoires de Theæos (2e triade), et victoires de sa famille, constamment heureuse sous la protection fidèle des Dioscures (3e triade) ; — à la fin, histoire mythique du dévouement de Castor à son frère Pollux, le récit du danger de Pollux occupant la 4e triade, et celui du dévouement de Castor la 5e. — (L. Schmidt a très bien montré le sens de ce récit mythique : la fidélité de Castor envers Pollux justifie la confiance de Theæos et des siens en la protection de ces divinités). — Ainsi, la seule ode de Pindare qui soit construite sur un plan tout à fait différent de celui qu'il a ordinairement suivi confirme du moins la nécessité d'une disposition symétrique.

former deux groupes, en forment trois : voilà le mythe central qui devra s'ouvrir, en quelque sorte, pour recevoir entre ses deux parties le groupe nouveau. Ou bien encore c'est le premier groupe d'éloges et d'actualités qui se divisera de la même manière pour laisser place à un mythe secondaire, indépendant de ceux qui constituent le centre et le cœur du poème. Il serait aisé de citer encore d'autres combinaisons ; mais quelques exemples nous donneront une idée plus agréable et plus juste de la variété de ces dessins et de leur relation avec le type étudié plus haut, que ne pourrait le faire une longue liste d'analyses abstraites et de figures plus ou moins géométriques.

La deuxième Olympique, adressée à Théron, nous montre précisément un bel exemple d'une des deux combinaisons qui viennent d'être indiquées, je veux dire un premier groupe d'éloges ou d'actualités coupé en deux par un mythe secondaire. — « Rois de la phorminx, s'écrie Pindare, ô mes hymnes, quel dieu, quel héros, quel mortel chanterons-nous ? » Le poète chantera Théron, vainqueur à Olympie ; Théron, fils d'une race glorieuse, éprouvée jadis par le malheur, mais qui a relevé sa fortune par l'aide des dieux et par sa vertu (1re triade). — Ainsi les filles de Cadmus, si malheureuses d'abord, sont désormais abritées contre l'infortune par l'Olympe divin, qui les a reçues après leur vie mortelle. La race de Théron a subi le même sort depuis le jour où Œdipe tua son père (2e triade). — Le poète raconte alors les malheurs de la race d'Œdipe, à laquelle appartient Théron, puis le relèvement des Labdacides par la gloire même de leur descendant, victorieux, riche, vertueux et sage entre tous (3e triade).

Voilà, en trois triades, un enlacement régulier d'actualités et de récits mythiques tout à fait conforme au dessin des odes les plus simples : on dirait presque une

ode entière, si les derniers mots du poète, en annonçant un développement nouveau, ne nous avertissaient que ces trois premières triades ne sont que l'extension du début proprement dit, c'est-à-dire de ce groupe d'éloges qui, dans d'autres poèmes moins vastes ou moins compliqués, se réduit à une seule triade.

En effet, Pindare ne se borne pas à nous dire que Théron est sage en général : il vante sa croyance à la vie future ; de là un nouveau mythe, la description de la vie future, qui remplit encore une triade, et qui rend nécessaire, pour terminer l'ode, un dernier retour aux circonstances actuelles de la fête : c'est l'objet de la cinquième et dernière triade [1].

§ 2. Composition dans les autres genres lyriques.

Ce que nous venons de dire des odes triomphales peut certainement s'appliquer, avec quelques modifications faciles à deviner, aux autres poèmes de Pindare, aujourd'hui perdus.

En ce qui concerne, par exemple, les sources d'invention, il est clair qu'un *encomion*, quelle qu'en fût l'occasion, devait ressembler à un épinicie. Dans les chants destinés à des fêtes religieuses, hymnes, péans, hyporchèmes, dithyrambes, c'était naturellement la légende du dieu qui formait le centre du poème. Mais ces chants eux-mêmes étaient encore à certains égards des œuvres de circonstance : il s'agissait de faire honneur non seulement au dieu qu'on fêtait, mais encore à la ville qui lui rendait hommage. Les traits particuliers de la fête, les événements contemporains, les succès ou les revers de la cité, mille faits et mille idées accessoires devaient enrichir et modifier le thème primitif. Un fragment d'un

1. Autres exemples, *Poésie de Pindare*, p. 369 et suiv.

dithyrambe de Pindare contient un admirable tableau du printemps, pendant lequel se célébrait cette fête de Dionysos [1]. Dans un autre, c'est la fête de Cybèle, avec l'éclat retentissant des cymbales et des castagnettes, avec la lueur brillante des torches de cire blonde, que le poète met sous nos yeux[2]. Dans tous ces chants, l'éloge du dieu, avec les récits qui s'y rattachent, forme le fond du tableau. Les prières proprement dites, l'éloge de la cité, les descriptions de la fête, en sont comme le cadre et la bordure brillante, qui rehausse l'image principale.

Pour ce qui est de l'art de composer, on ne peut guère douter que, dans un hymne ou un dithyrambe comme dans une ode triomphale, Pindare n'aimât à enfermer le récit mythique entre deux morceaux plus directement rattachés à la réalité, une description par exemple et une prière ; que le mouvement de l'ensemble, triade par triade, large et facile, ne fût très analogue à ce qu'il peut être dans une Olympique ou une Pythique ; que l'unité du poème, dans la diversité des détails, ne résultât d'une harmonie supérieure de la pensée ou du sentiment ; en un mot que ce qui est vrai de l'épinicie ne le soit également, sauf les différences nécessaires, des autres poèmes dont il ne nous reste que des fragments. Cela ne saurait être démontré, mais on peut dire que cela est certain.

V

Cet art pindarique, où la grandeur et l'éclat s'associent avec toutes les délicatesses, est le terme le plus haut où la poésie lyrique grecque se soit élevée : deux siècles de

1. Fragm. 53.
2. Fragm. 57.

lyrisme s'achèvent et se couronnent dans les Odes triomphales. Après Pindare il y a sinon décadence, au moins incertitude et temps d'arrêt. Les uns, simples imitateurs, manquent d'originalité ; ils font avec talent ce que Pindare avait fait avec génie. Les autres innovent, surtout dans le dithyrambe, et charment encore la foule par leurs inventions ; mais les juges sévères protestent ; aux yeux des critiques d'un goût délicat, l'équilibre entre la poésie et la musique est rompu : c'est réellement un art nouveau qui commence, et l'ancienne tradition lyrique va tomber dans l'oubli. L'instant si court de la perfection est irrévocablement passé. C'est une autre forme de l'art, celle du drame, qui va désormais appeler à elle et susciter le génie ; elle succède au lyrisme comme le lyrisme lui-même avait succédé à l'épopée.

Debout ainsi à la limite de deux âges, entre le lyrisme dorien qui finit et le drame attique qui débute, Pindare n'en est que plus grand. Il est le témoin du passé plus que le prophète de l'avenir ; mais ce passé est si mal connu et Pindare le personnifie avec tant de puissance, qu'il faut se féliciter que le poète soit si peu un Attique. C'est bien ainsi que les anciens en jugeaient. Denys d'Halicarnasse vante sans cesse, avec la hauteur de l'inspiration pindarique, cet air d'antiquité, cette sorte de rouille ou de patine qui rendait le monument du poète plus auguste encore et plus vénérable [1]. Chez les modernes, cependant, on sait que sa gloire a subi parfois de rudes assauts. Objet d'un culte enthousiaste de la part des poètes artistes de la Renaissance, raisonnablement admiré au XVII[e] siècle par les défenseurs des anciens, il fut à la même époque, avec Homère, très fort raillé par les partisans des modernes, et le XVIII[e] siècle presque tout entier, plus juste pour Homère, ne le fut guère plus

1. Denys d'Halicarnasse, *Arrangement des mots*, c. 22.

pour le grand lyrique. Pindare a d'abord contre lui, aux yeux des modernes, d'être difficile à bien entendre. Sa langue y est pour quelque chose, et l'obscurité des allusions pour plus encore peut-être. Mais il avait, pour le prosaïque et raisonneur XVIIIe siècle, un autre défaut capital : c'est d'être un pur poète, plein de mythes, plein de belles images, sans la moindre parcelle d'action dramatique et presque sans passions, malgré la vivacité apparente de certains tours. Il était naturel que ni La Motte ni même Voltaire ne prissent à de tels vers un sensible plaisir. Mais ce qui lui faisait tort au XVIIIe siècle ne doit-il pas être pour lui, de nos jours, au gré des lettrés et des artistes, un titre particulier à la faveur et à l'admiration ?

CHAPITRE VIII

LES ORACLES ; LA POÉSIE MYSTIQUE

SOMMAIRE

Introduction. — I. Les oracles : § 1. Oracles des sanctuaires ; — § 2. Oracles des Sibylles et des chresmologues (Bakis, Epiménide). — II. La poésie mystique : — Définition des mystères ; principaux cultes mystiques grecs ; leurs origines ; leur développement au VIe siècle ; doctrines qui s'y rattachent ; principaux genres littéraires qui en sortent ; poésies dites d'Orphée, de Musée, de Linos ; auteurs historiques (Onomacrite, etc.) ; œuvres anonymes anciennes ; Phérécyde. — III. Epopées d'Abaris et d'Aristée de Proconnèse. — IV. Conclusion.

La poésie lyrique, fidèle aux exemples de l'épopée, étroitement liée d'ailleurs, en ses variétés les plus hautes, au culte public de la cité, avait reproduit presque toujours les notions qui se rattachaient à la religion des Olympiens et aux mythes des héros populaires. « Homère et Hésiode, dit Hérodote, sont les véritables fondateurs de la théologie grecque [1]. » C'est cette théologie, c'est-à-dire cette science des choses divines, qui inspire l'ensemble du lyrisme grec.

A côté d'elle, pourtant, des idées religieuses un peu différentes vivaient et se développaient, dont la trace se retrouve parfois chez les lyriques eux-mêmes. Nous avons

1. Hérodote, II, 53.

noté chez Pindare des vers où il est question de la vie future en des termes que ni Homère ni Hésiode n'eussent bien compris [1]. Ces idées viennent des mystères. En outre, chez beaucoup de lyriques et même dans l'épopée, il est parfois question des oracles. Oracles et mystères sont des branches accessoires de la religion grecque, d'origine plus ou moins ancienne, d'importance littéraire évidemment médiocre, mais dont le rôle poétique et moral fut grand, et qui d'ailleurs, vers la fin du vi[e] siècle, arrivent à produire des œuvres d'un caractère spécial, dignes par conséquent d'obtenir quelques instants d'attention.

Nous examinerons d'abord les oracles ; ensuite la poésie née directement des mystères ; enfin quelques productions d'un caractère épique, mais sensiblement inspirées quant au fond par les idées religieuses de cette époque.

I

Le désir de connaître l'avenir a, dans tous les temps et dans tous les pays, suscité des pratiques destinées à le satisfaire. Les Grecs n'ont pas échappé à cette tentation si naturelle : on sait la place qu'a tenue, dans leur vie publique et privée, la divination sous toutes ses formes. Mais, parmi ces formes, beaucoup n'intéressent en rien la littérature : les indications fournies soit par le vol des oiseaux, soit par les entrailles des victimes, soit par les signes célestes, soit même par les songes ou par l'évocation des morts, n'ont jamais fait naître d'œuvres littéraires. Une seule espèce de divination a eu cette fortune : c'est celle qui consiste dans une communication directe entre la pensée des dieux et la conscience d'un inspiré, et qui

1. Bergk a cru retrouver jusque chez Terpandre la trace d'une influence analogue. Cf. *Griech. Lit.*, t. II, p. 82, n. 26.

aboutit à un oracle. Un oracle (χρησμός) est une parole distinctement articulée, qu'on peut recueillir par écrit : la divinité, qui la suggère à son prophète, exprime sa pensée en langage humain, quelquefois en prose, plus souvent en vers. On voit par là qu'un oracle appartient essentiellement à la littérature : il peut être plus ou moins long, plus ou moins éloquent, plus ou moins original, mais il relève toujours en quelque mesure de l'art d'écrire.

Les oracles sont de deux sortes : les uns proviennent d'un sanctuaire où la parole du dieu est recueillie et transmise par un sacerdoce constitué ; les autres sont dus à l'inspiration individuelle d'un « diseur d'oracles » ou *chresmologue*. Sous ces deux formes, les oracles sont en Grèce d'origine fort ancienne. Le sanctuaire de Dodone est antérieur à l'âge de l'épopée. Les devins légendaires des poèmes homériques, les Calchas, les Hélénos, les Tirésias, les Théoclymène, ont des inspirations qui ressemblent beaucoup à celles des chresmologues. Mais de toute cette antique production oraculaire, il ne restait, aux siècles historiques, qu'une tradition vague et confuse. Pour que des souvenirs précis fussent conservés, il fallait d'abord que ces oracles fussent écrits, ensuite qu'on les recueillît dans les archives des temples, enfin que quelqu'un eût l'idée de les en tirer et de les publier. Mais pour que de telles entreprises fussent possibles, il fallait qu'un sentiment de curiosité historique s'attachât à ces oracles : on comprend que cela n'ait pu se produire, sauf exception, qu'assez peu de temps avant l'âge des premiers logographes. Il est d'ailleurs évident que le développement de la poésie grecque profane dut faire sentir son influence sur la littérature oraculaire, et que les prêtres de Delphes, par exemple, firent parler le dieu plus éloquemment après Terpandre et après Solon que dans la période antérieure. Pour ces diverses raisons, la grande époque des oracles commence au VIe siècle.

§ 1. Oracles des sanctuaires.

Nous n'avons pas à énumérer tous les sanctuaires de la Grèce où se rendaient des oracles[1] ; littérairement, il n'y en a qu'un dont le rôle soit notable : c'est celui de Delphes; ajoutons, si l'on veut, celui de Dodone, à cause de sa vénérable antiquité.

Le sanctuaire de Dodone est déjà mentionné dans l'*Iliade*[2] et dans l'*Odyssée*[3]. Achille invoque, en faveur de Patrocle, « Zeus dodonéen, pélasgique », dont les prêtres, les Σελλοί « aux pieds non lavés », « couchent sur la terre nue » ; et Ulysse parle du chêne fatidique qui révèle la pensée de Zeus. Ce vieil oracle remontait aux Pélasges. Dans la période historique, malgré la rivalité dangereuse de Delphes, il conserva du crédit, et les Athéniens surtout semblent l'avoir tenu en haute estime. Mais nous n'avons plus qu'un très petit nombre de ses réponses. La *Midienne* de Démosthène nous en a conservé deux[4]; elles sont en prose, assez insignifiantes, et se bornent à prescrire des sacrifices : elles sont d'ailleurs contemporaines de l'orateur attique. Chez Pausanias, on en trouve deux, en vers, et qui passaient pour fort anciennes : l'une était, disait-on, le plus ancien oracle rendu par une prêtresse[5]; l'autre passait pour bien antérieure à Codros[6].

1. Cf. Bouché-Leclercq, *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*, t. II, p. 228, n. 1. — Pour plus de détails sur les oracles dont il va être question, j'indique une fois pour toutes cet excellent ouvrage, qui est vraiment classique sur la matière.

2. *Iliade*, XVI, 233-235.

3. *Odyssée*, XIV, 327-328 ; XIX 293-297. Cf. Hésiode, cité par le scholiaste de Sophocle, *Trachin.*, 1169.

4. *Midienne*, 53.

5. Pausanias, X, 12, 10 :

Ζεὺς ἦν, Ζεὺς ἔστι, Ζεὺς ἔσσεται· ὦ μεγάλε Ζεῦ,
Γᾶ καρποὺς ἀνίει, διὸ κλῄζετε ματέρα Γαῖαν.

6. Pausanias, VII, 25, 1.

Malheureusement, ces prétentions mêmes les rendent suspectes[1]. Quoi qu'il en soit, notons, dans le dernier vers du second oracle, une belle maxime de pitié charitable à l'égard des suppliants :

. . . ἱκέται δ' ἱεροί τε καὶ ἁγνοί.

C'est tout à fait la pensée de Nausicaa dans l'*Odyssée* : « Les hôtes et les misérables sont envoyés par Zeus[2]. »

L'oracle de Delphes a beaucoup plus d'importance littéraire que celui de Dodone. On sait le rôle considérable qu'il a joué pendant plusieurs siècles dans la vie politique et religieuse de la Grèce. Il est le grand oracle hellénique. Non seulement les peuples grecs, mais des barbares mêmes, comme Crésus, le consultent sur leurs affaires. Il répond à tous et s'occupe de tout : les plus petites choses comme les plus grandes obtiennent son attention. Il consacre l'œuvre des législateurs, intervient dans les luttes des partis et des cités, donne des conseils politiques à des souverains, et en même temps il répond à toutes les questions insignifiantes ou niaises qu'il plaît à chacun de lui poser sur ses petites difficultés journalières : si l'on avait la collection complète des oracles rendus par la Pythie, on aurait le tableau le plus complexe, le plus bizarre, et peut-être le plus fidèle, de la vie publique et privée de la Grèce à travers les siècles. Bien que la plupart soient perdus, nous en avons encore assez pour nous faire une idée précise du rôle de Delphes, de son caractère général, de la place qu'il mérite d'occuper dans l'histoire littéraire ; nous en avons assez, et d'espèces assez différentes, pour bien saisir ce mélange de sagesse

1. Les belles fouilles de M. Carapanos à Dodone ne nous ont apporté à cet égard que peu de chose : deux cents réponses mutilées ou insignifiantes (p. 82, pl. XXXVIII, 5 et 6).

2. *Odyssée*, VI, 207-208.

et de puérilité, d'élévation morale et de charlatanisme, de beauté littéraire et de platitude, qui résultait évidemment des conditions mêmes du genre et qui se rencontre parfois de la manière la plus inattendue dans le petit nombre de vers dont se compose un seul oracle.

Delphes représente, d'une manière générale, l'esprit aristocratique et dorien : aussi l'oracle lutte-t-il, chaque fois qu'il peut le faire sans danger, contre l'esprit opposé [1]. Il soutient l'aristocratie contre Pisistrate, contre Thémistocle, contre Périclès; il est plutôt Spartiate qu'Athénien; mais il agit toujours avec prudence, car ses intérêts matériels considérables, non moins que sa situation morale, lui font une loi de ne rien hasarder. C'est cette prudence poussée à l'excès qui, au temps des guerres médiques, lui fit jouer un rôle si équivoque. En matière de religion proprement dite, il admet tous les cultes particuliers; il veut que chacun honore les dieux « selon la coutume de la cité » (νόμῳ πόλεως [2]). Mais il subit l'influence du progrès général de la pensée grecque, et conçoit la divinité sous une forme de plus en plus pure. En morale aussi, ses préceptes s'appuient à la fois sur la vieille tradition grecque et, dans une certaine mesure, sur les idées nouvelles. Apollon inscrit sur les murailles mêmes de son temple le fameux Μηδὲν ἄγαν, qui résume la vieille morale, et le non moins célèbre Γνῶθι σεαυτόν, qui, dans son sens primitif et vrai, signifie à peu près la même chose : connais ta condition mortelle, et ne cherche pas à t'élever au-dessus d'elle. Mais on le voit s'efforcer aussi de satisfaire à un besoin nouveau de pureté morale, de pénitence, d'expiation : les légendes d'Oreste et d'Alcméon en sont un témoignage [3]. On le voit également encourager

1. Bouché-Leclercq, t. III, p. 126.
2. Xénophon, *Mémorables*, I, 3, 1.
3. Bouché-Leclercq, t. III, p. 148.

les opinions relatives à la vie future : quelques années après les guerres médiques, le pinceau de Polygnote couvrit la Lesché des Cnidiens à Delphes de scènes empruntées au monde infernal [1]. Par tous ces traits, on reconnaît que l'esprit delphien représente assez exactement, bien qu'avec un peu de timidité, ce qu'il y a de meilleur dans l'esprit général de la Grèce.

Mais les circonstances l'obligent à y mêler un alliage de moindre valeur. Il faut que l'oracle prophétise, qu'il explique le passé obscur, qu'il annonce l'avenir, qu'il indique des remèdes aux maux qu'on lui signale. Les remèdes sont souvent bizarres, les prophéties volontairement équivoques. D'ailleurs, comme il s'occupe de tout, il est obligé de se mettre au niveau des puérilités qu'on lui propose.

La plupart des oracles de Delphes étaient rendus en vers. La Pythie, livrée à l'inspiration, faisait entendre des cris confus que les prêtres traduisaient en une phrase intelligible ; mais c'était toujours le dieu qui était censé parler, et il s'exprimait à la première personne. Les prêtres prétendaient que l'hexamètre épique avait été inventé par la Pythie [2] ; en réalité, l'emploi ordinaire du dialecte ionien dans les oracles prouve que Delphes n'avait fait que suivre l'exemple des poètes épiques [3]. Le grand développement de l'oracle d'Apollon, sinon sa fondation, est évidemment postérieur à Homère, qui n'en parle pas. D'autres fois, la réponse de la Pythie était traduite en prose, sans qu'on puisse dire au juste quelle raison déterminait le choix des prêtres entre la prose et les vers. Au temps de Plutarque, il paraît que la Pythie

1. Bouché-Leclercq, *ibid.* p. 153.
2. Cf. plus haut, t. I, p. 67.
3. Hérodote cite un oracle en vers iambique (I, 174). D'autres, en vers élégiaques, sont apocryphes et de date récente (cf. Bouché-Leclercq, t. III, p. 96, n. 2).

s'exprimait presque toujours en prose; et cela se comprend, vu la prépondérance alors acquise à la prose dans tous les genres. Mais Plutarque lui-même, qui donne cette explication [1], s'applique à démontrer que cet usage était fort ancien, et qu'il ne tenait pas au plus ou moins d'importance des questions posées, puisque l'oracle même qui avait consacré la constitution de Lycurgue était en prose [2]. Il ne faut d'ailleurs pas confondre ces oracles en prose, dont l'existence est incontestable, avec les interprétations, en prose également, que les devins attachés au temple pouvaient donner des paroles du dieu. Quoi qu'il en soit, dans la période qui nous occupe, les oracles en vers étaient évidemment les plus nombreux, au moins pour les grandes affaires; ce sont d'ailleurs les seuls qui puissent avoir un caractère vraiment littéraire et les seuls par conséquent qui doivent nous arrêter.

Que valait cette poésie des oracles? Nous voyons dans Plutarque que, de son temps, les juges délicats n'en faisaient pas une grande estime : ils s'étonnaient que le style en fût si médiocre et que le dieu des vers, quand il parlait pour son propre compte, restât si fort au-dessous des grands poètes qu'il avait inspirés, par exemple Homère et Hésiode [3]. Tout le monde, à vrai dire, n'était pas de cet avis, et il semble qu'Hérodote, Philochoros, Istros, qui avaient tant aimé à citer des oracles [4], y eussent vu pour

1. Plutarque, *Sur les oracles de la Pythie*, c. 24.
2. Id., *ibid.*, c. 19. Cet oracle était conservé dans les archives de Sparte (Plutarque, *Contre Colotès*, c. 17).
3. *Sur les oracles de la Pythie*, c. 5. Un peu plus loin, au c. 24, Plutarque semble trouver que la Pythie fait bien de ne plus appeler les Delphiens πυρικᾷοι, les Spartiates ὀφιοβόροι, les hommes ὀρεᾶνες, les fleuves ὀρεμπόται. Mais ces adjectifs, qui semblaient bizarres à Plutarque, sont simplement archaïques et poétiques, et il n'y a rien à conclure de là contre le style de la Pythie.
4. *Ibid.*, c. 19.

leurs œuvres un ornement. Ils avaient en partie raison. Il ne faut pas demander à des oracles la passion et l'éclat de l'épopée. Il ne faut pas non plus s'étonner d'y relever des obscurités, des bizarreries qui sont évidemment intentionnelles. Dans l'expression du moins de certaines idées morales ou religieuses, le style de la Pythie fait parfois assez bonne figure à côté de celui des élégiaques du même temps. Elle ne semble pas, il est vrai, fort originale; elle emprunte un peu de toutes mains; mais ses emprunts sont adroits; l'expression, quand il le faut, a de la netteté, de l'élégance, même de la grandeur. L'Histoire d'Hérodote, comme on sait, nous a conservé un certain nombre d'oracles de Delphes [1]. Il suffira d'en citer deux comme exemples.

Le premier est celui qui fut rendu par la Pythie en réponse à la question insidieuse que Crésus lui adressait pour l'éprouver [2]. Crésus avait fait demander à quoi il s'occupait au moment même où ses envoyés étaient en train d'interroger l'oracle. Or il avait imaginé de faire cuire, dans un bassin de cuivre à couvercle, des morceaux de tortue et d'agneau mis ensemble. La réponse de l'oracle commence par deux beaux vers sur l'omniscience d'Apollon; elle tombe ensuite dans la trivialité entortillée que réclamait la nature de la question posée. C'est l'image en raccourci des grandeurs et des misères de la Pythie. Voici les vers :

Je sais le nombre des grains de sable et la mesure de la mer. Je comprends celui qui est muet et j'entends la pensée que nulle voix n'exprime. — Voici qu'une odeur m'arrive : une tortue à l'épaisse cuirasse cuit dans l'airain avec des chairs d'agneau; au-dessous l'airain s'étend, et au-dessus l'airain la recouvre.

L'autre oracle est, d'un bout à l'autre, plus digne d'A-

1. Hérodote, I, 47 ; 55 ; 66; 85 ; 174; etc.
2. Hérodote, I, 47.

pollon[1]. Un certain Glaucos avait demandé au dieu s'il pouvait retenir un dépôt en jurant qu'il ne l'avait pas reçu. Le dieu lui répondit :

Glaucos, fils d'Épikydès, triompher par un serment et garder le dépôt vaut mieux pour aujourd'hui. Jure donc, puisque aussi bien la mort attend celui même qui ne se parjure pas. Mais le Serment a un fils, sans nom, sans mains, sans pieds; et celui-ci vole rapide jusqu'à ce que, saisissant la race et la maison du parjure, il l'anéantisse. Quant à l'homme à la parole loyale, sa postérité fleurit après lui.

Glaucos, ajoute Hérodote, rendit le dépôt; mais le dieu punit la simple pensée du crime comme si elle eût été suivie d'effet. Ce jour-là, le dieu avait pensé et parlé comme Solon et comme Théognis.

§ 2. Les sibylles et les chresmologues.

Les sanctuaires n'avaient pas seuls le privilège de transmettre aux hommes les oracles des dieux. On reconnaissait la même puissance à deux sortes de personnes inspirées, les sibylles et les chresmologues.

Le nom de *Sibylle* (dont l'étymologie est douteuse) paraît avoir signifié simplement une prophétesse[2]. On a quelquefois appelé la Pythie elle-même une « sibylle[3] ». Mais, d'ordinaire, ce mot désigne des prophétesses légendaires qui n'étaient censées relever d'aucun temple. La plus ancienne que reconnût la tradition[4] s'appelait Héro-

1. Hérodote, VI, 86.
2. Bergk (*Griech. Lit.*, t. I, p. 342, n. 90) le rattache à une forme éolienne de σοφός qui serait σύφος (d'où aussi le nom de Σίσυφος). Voir dans Bouché-Leclercq, t. II, p. 159, n. 1, un résumé des nombreuses étymologies proposées.
3. Héraclite (dans Plutarque, *Sur l'oracle de la Pythie*, c. 6). Bien que l'assimilation ne soit pas formellement exprimée, elle semble à peu près certaine, selon le remarque de Bergk.
4. Pausanias, X, 12, 1.

phile; elle était fille de Zeus et d'une fille de Poseidon. Une seconde sibylle, portant le même nom, avait vécu encore avant la guerre de Troie : on colportait des oracles sibyllins qui annonçaient diverses peripéties de cette guerre; on plaçait sa naissance sur le mont Ida; elle était fille d'une nymphe idéenne et d'un mortel; c'est la sibylle qu'on appelle ordinairement « sibylle Érythrée », à cause de la couleur rouge de la terre aux environs de Marpesse, où elle vivait et où elle mourut [1]. Mais on la faisait aussi voyager. Elle allait à Claros, à Colophon, à Délos, à Delphes. Les oracles sibyllins venant à se répandre avec l'extension graduelle des colonies grecques, on multiplia le nombre des sibylles. Il y eut une sibylle Libyenne; il y en eut une en Italie, à Cumes, celle-ci d'abord confondue avec la sibylle de l'Ida (qu'on croyait seulement ensevelie à Cumes), plus tard distincte, à mesure que de nouveaux oracles lui furent attribués. Il y en eut beaucoup d'autres encore [2].

On voit que nous sommes là en pleine légende. Il est remarquable que ni Homère ni Hésiode ne parlent des sibylles : c'est probablement donc à une date plus récente que le type même de la sibylle fut conçu et arrêté. Il y a d'ailleurs une distinction à faire entre les oracles attribués aux sibylles. Aristophane [3] et Platon [4] y font allusion : il est donc certain que beaucoup d'oracles de ce genre circulaient alors déjà dans le monde grec. Peut-être même en avait-on fait quelque recueil [5]. Mais ceux-

1. Πατρὶς δέ μοί ἐστιν ἐρυθρὴ — Μάρπησσος, disait un oracle sibyllin cité par Pausanias (*ibid.*).

2. Cf. Bouché-Leclercq, t. II, p. 164 et suiv.

3. *Paix*, v. 1095 et 1116.

4. *Phèdre*, p. 244, B; *Théagès*, p. 124, D.

5. Hérodote ne nomme pas une fois la sibylle. Est-ce dédain? ou bien est-ce que le recueil en question aurait était formé seulement entre la composition de l'ouvrage d'Hérodote et celle de la *Paix* d'Aristophane?

là nous sont à peu près complètement inconnus. D'autre part, le succès même de ces oracles et la multiplication des sibylles provoqua la création d'une longue série d'apocryphes, et il finit par exister plusieurs sortes de livres sibyllins. On connaît l'histoire des livres sibyllins de Rome, plusieurs fois brûlés, reconstitués, épurés. Ils passaient pour être primitivement l'œuvre de la sibylle de Cumes, mais refaite plus tard avec des oracles de la sibylle Érythrée. D'autres oracles de même sorte furent fabriqués à Alexandrie par des Juifs [1]. Rien de tout cela n'intéresse l'histoire littéraire du vi° siècle avant J.-C. La littérature sibylline, dont l'origne remonte pourtant à peu près à cette date, n'est plus qu'un nom pour l'historien qui doit se renfermer dans l'étude de ce temps.

Les chresmologues ne doivent pas non plus nous arrêter longtemps. Parmi ces « diseurs d'oracles », les uns sont purement mythiques; les autres, au contraire, sont des personnages réels, mais dont la légende s'est emparée de bonne heure, au point de les rendre à peu près méconnaissables. Des uns comme des autres, il ne nous reste que peu de souvenirs vraiment intéressants pour l'histoire de la poésie grecque.

Les plus célèbres des chresmologues mythiques sont Musée, dont nous aurons à reparler tout à l'heure, et surtout Bakis. Ce dernier mérite quelque attention à cause de la grande notoriété dont jouirent ses oracles. Hérodote le respecte [2]; Aristophane le tourne en ridicule [3];

1. Cf. C. Alexandre, *Oracula sibyllina*, 2e éd., Paris, 1869; F. Delaunay, *Moines et Sibylles dans l'Antiquité judéo-grecque*, 2e éd., Paris, 1874; B. Badt, *Oraculorum sibyllinorum liber quartus*, Breslau, 1878; Otto Gruppe, *Die griech. Culte und Mythen in ihren Beziehungen zu den Orientalischen Religionen*, Leipzig, 1887, t. I, p. 675 et suiv.

2. Hérodote, VIII, 20; 77; 96; IX, 43. Dans les deux derniers passages, Hérodote le cite avec Musée.

3. Aristophane, *Chevaliers*, 123, 1003; *Paix*, 1070, 1119; *Oiseaux*, 962, 970.

double preuve de la place considérable qu'il occupait dans la pensée des Athéniens du ve siècle [1]. La tradition le faisait naître en différentes parties de la Grèce, tantôt en Béotie, tantôt en Arcadie, tantôt en Attique; on finit par supposer qu'il y avait eu plusieurs Bakis. Les plus fameux de ces oracles, ceux que cite Hérodote et qui lui valurent tant de crédit à Athènes, étaient relatifs aux guerres médiques; comme ses prédictions sont très précises en effet, il est clair qu'elles ont été faites après l'événement; cela en indique la date; mais il est probable qu'il était déjà connu par d'autres oracles au siècle précédent. Le style de ces vers est un bon pastiche de celui des élégiaques et de l'oracle de Delphes [2].

Hérodote mentionne encore divers chresmologues, — Amphilytos, Lysistratos, — qui paraissent avoir été des personnages historiques. Il met Amphilytos en relations avec Pisistrate et rapporte un de ses oracles [3]. On peut seulement se demander si ce personnage, qui converse avec le rusé tyran dans le plein jour de l'histoire, est un véritable inspiré, un homme qui prophétise en son propre nom, ou s'il ne serait pas plutôt un de ces collecteurs d'oracles qui interprétaient les vers des vieux chresmologues et qui furent si nombreux à Athènes de tout temps.

Le même doute ne s'applique pas à Épiménide, personnage incontestablement réel (malgré les légendes qui

1. Les oracles de Bakis ont été réunis par Alexandre, *Excursus ad sibyllina*, p. 134-136. Voir, dans l'ancien recueil des mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXIII, p. 187-212, un intéressant travail de Fréret intitulé : *Observations sur les recueils de prédictions qui portaient le nom de Musée, de Bacis et de la Sibylle.*

2. Cf. Surtout Hérodote, VIII, 77 :

Δῖα Δίκη σβέσσει Κόρον, Ὕβριος υἱόν,
δεινὸν μαιμώοντα, etc.

3. I, 62.

l'environnent) et véritable chresmologue au sens le plus précis du mot [1]. La tradition le faisait naître à Cnossos, en Crète. Quelques-uns lui donnaient pour mère une nymphe. Les nymphes, d'ailleurs, le nourrirent toute sa vie d'une substance merveilleuse qu'il tenait enfermée dans le pied d'un bœuf. Il dormit de longues années dans une grotte, puis se mit à prophétiser. Sa vie dura, selon les uns, cent cinquante-sept ans; selon les autres, deux cent quatre-vingt-dix-huit ans. Il en est d'Épiménide comme de Pythagore : il a été presque aussitôt transformé par la crédulité populaire en une sorte de dieu ou de héros. Quoi qu'il en soit, il y a dans sa vie un fait dont on ne peut douter, et qui le rattache à la réalité historique : c'est sa venue à Athènes au temps de Solon; il y fut appelé, dit-on, sur la recommandation de l'oracle de Delphes, pour purifier la ville, inquiète du meurtre de Cylon. Épiménide a donc vécu dans la première moitié du VIe siècle [2]. — On lui attribuait une foule d'ouvrages, évidemment apocryphes pour la plupart : une *Théogonie* en vers hexamètres, une épopée sur les Argonautes, une autre sur Minos et Rhadamanthe. On lui prêtait jusqu'à des ouvrages en prose, et notamment un *Traité sur la constitution* de la Crète ! Avec cela (ce qui nous ramène

1. Sur Épiménide, cf. la biographie de Diogène Laërce, I, 109 et suiv., et la notice de Suidas, v. Ἐπιμενίδης.

2. C'est ce qui est absolument confirmé par ce fait qu'au temps de Xénophane, qui ne peut avoir écrit plus tard que la seconde moitié du VIe siècle, Épiménide était déjà mort et déjà légendaire (Diogène Laërce, I, 111). Cependant Platon (*Lois*, p. 642, D) dit qu'Épiménide vint à Athènes dix ans avant les guerres médiques. Cette affirmation est difficile à expliquer. Quelques-uns imaginent un second Épiménide : c'est là un remède désespéré. D'autres supposent qu'il s'agit là d'un vieil oracle d'Épiménide remis en lumière au temps des guerres médiques : mais le texte de Platon dit tout autre chose. Le plus simple est peut-être de supposer que Platon, au moment où il écrivait ce passage des *Lois*, a confondu le nom d'Épiménide avec quelque autre.

du moins au thaumaturge), un *Traité sur les sacrifices*. Quelques-uns de ces ouvrages étaient probablement fort récents, et postérieurs même à Platon. La *Théogonie* peut avoir été authentique; Épiménide y racontait l'origine des choses en faisant sortir le monde d'un œuf, engendré lui-même par divers éléments dont les plus anciens étaient l'air et la nuit, puis le Tartare [1]. Il est difficile d'apprécier soit la valeur exacte, soit la source vraie de ces conceptions. Ce qui est sûr, c'est qu'on avait sous le nom d'Épiménide, dès le VI[e] siècle, un recueil d'oracles (Χρησμοί) et un recueil de chants purificatoires (Καθαρμοί), car c'est seulement à cette condition qu'on peut s'expliquer la formation des légendes relatives à sa personne. Ce qui nous reste de tout cela est fort peu de chose et ne mérite guère une étude littéraire [2]. Notons seulement, d'après Aristote [3], que les « oracles » d'Épiménide s'appliquaient moins à l'avenir qu'à la découverte, dans le passé, de certaines fautes restées inconnues, et en particulier sans doute de certaines fautes qu'il était nécessaire d'expier pour en effacer les conséquences. Ces « oracles » étaient donc en relation étroite avec les « purifications » qu'ordonnait le prophète et avec les chants destinés à ces cérémonies expiatoires. Notons aussi l'apparition de ce genre nouveau, les Καθαρμοί, qui répond à toute une transformation des idées morales et religieuses, et qui nous achemine à la seconde partie de notre sujet, l'étude des mystères.

II

Les mystères sont, d'après l'étymologie, des cultes du

1. Damascius, *De principiis*, c. 124, p. 383, Kopp.
2. Voir Kinkel, *Epicorum græcorum fragmenta*, t. I, p. 230-238 (Biblioth. Teubner).
3. *Rhétorique*, III, 17 (p. 1418, A, 21. Bekker).

silence [1], des cultes secrets, où ne sont admis que des initiés tenus de ne pas les révéler aux profanes. Toutes les religions anciennes ont eu leurs mystères. En Grèce, il y en eut de nature et d'origine très diverses. Mais trois de ces cultes surtout y prirent une importance considérable : ce sont les mystères des Cabires, qui s'accomplissaient à Samothrace, ceux de Dionysos Zagreus, célébrés par les Orphiques, et ceux d'Éleusis, en l'honneur de Déméter, de Perséphone et d'Iacchos. Les mystères des Cabires, qui sont peut-être les plus anciens de tous, n'ont laissé dans l'histoire littéraire aucune trace notable ; nous n'avons donc pas à nous en occuper. En revanche le Pythagorisme, très différent des mystères par son origine, a fini par s'en rapprocher pratiquement et par s'amalgamer même avec l'Orphisme, auquel il a donné un surcroît de vie : il y aura donc à l'envisager sous cet aspect.

L'époque à laquelle remonte l'apparition des mystères en Grèce est fort incertaine. Elle est probablement d'ailleurs très différente pour les différents cultes. D'après la tradition, les mystères des Cabires étaient un legs de l'âge Pélasgique [2]. Quant au culte de Dionysos Zagreus, il remontait à Orphée, disait-on, et les mystères d'Éleusis avaient été fondés par Déméter elle-même. Il est possible que ces mystères fussent très anciens, mais ni Homère ni Hésiode n'en parlent. Le premier témoignage sur les mystères d'Éleusis est dans l'hymne homérique

1. De μύω, fermer (la bouche). — Sur les mystères, on peut voir, outre l'ouvrage classique de Lobeck, *Aglaophamus*, le récent travail d'Otto Gruppe, *Die Griech. Culte und Mythen*, etc. (cité plus haut, p. 437), dont le premier volume seul a paru (Leipzig, 1887) ; ou, plus simplement, Zeller, *Philosophie des Grecs*, t. I, p. 56 (trad. Boutroux), et Decharme, *Mythologie*, p. 389 et suiv., où l'on trouvera d'excellents résumés de ce qu'on sait sur la question des mystères et des références aux ouvrages antérieurs.

2. Hérodote, II, 51.

à Déméter [1]. Pour l'Orphisme, si l'on a parfois cru en retrouver des traces, comme nous l'avons dit plus haut, dans la poésie de Terpandre, la chose est au moins douteuse. Il n'y a, en somme, ni témoignages sûrs ni indices solides qui permettent de fixer la date à laquelle remontent ces institutions. On s'explique très bien qu'un vieux culte détrôné par une religion nouvelle se réfugie dans le secret ; mais un culte nouveau, introduit à une date récente, peut aussi s'adresser d'abord à un petit groupe d'initiés. Il en est de même des cérémonies qui ont pour objet d'honorer une divinité soit domestique, soit strictement locale. D'autres fois, enfin, s'il s'agit par exemple d'une divinité tellurique, on conçoit que sa qualité même semble appeler de préférence des hommages mystérieux. Entre ces diverses sortes d'explications, il n'est pas toujours facile de faire un choix. Peu importe d'ailleurs : quelle que soit la date où les mystères aient commencé d'exister, il est certain que c'est au VIe siècle qu'ils arrivent à jeter tout leur éclat, et que, tenant désormais une grande place dans la vie morale de la nation, ils entrent aussi alors dans la vie littéraire.

Ce développement des mystères au VIe siècle s'explique aisément. On peut d'abord alléguer l'influence orientale, qui introduit précisément vers cette date, ou peu auparavant, un large courant de mysticisme dans le monde grec avec les cultes de Cybèle et d'Adonis. Mais le progrès naturel des choses, en dehors même de toute influence extérieure, allait au même but. La religion publique des cités, dont les rites immuables étaient contemporains des âges reculés, ne pouvait répondre à tous les besoins religieux d'une époque plus récente et plus cultivée. Sur deux points, en particulier, elle était tout à

1. V. 364-370

fait insuffisante : en matière de morale, et pour ce qui regarde la vie future. — La vieille morale religieuse était à la fois capricieuse et dure : les dieux punissaient plutôt leurs ennemis personnels que les violateurs de l'éternelle et abstraite justice ; ou, s'ils protégeaient la justice, c'était souvent d'après des règles que l'humanité devenue plus raisonnable avait peine à comprendre ; la Némésis pesait lourdement sur le monde ; les fils payaient pour les pères, et payaient avec usure. On pouvait sans doute fléchir les dieux, mais l'effet de ces tentatives était toujours incertain [1] ; ni la conversion ni le repentir ne suffisaient à coup sûr. N'y avait-il donc pas des procédés, des formules infaillibles ? D'ailleurs, nulle discipline pratique, nulle règle de vie ne venait en aide aux bons instincts pour les soutenir et les diriger dans la voie de la sainteté ; chacun s'arrangeait comme il pouvait, à ses risques et périls. — Sur la question de la vie future, c'était pis encore. On sait ce qu'était dans l'*Odyssée* la condition des morts [2]. Même chez Hésiode, les Iles fortunées ne semblent s'ouvrir qu'aux héros épiques [3]. Mais pour la foule des pauvres âmes que la mort précipite chaque jour dans l'Erèbe, quelle destinée les attend ? La religion publique ne répondait rien, ou peu de chose. Le culte traditionnel des morts impliquait une sorte de vie obscure et misérable dans le tombeau : rien n'y parlait clairement d'une apothéose, désirée cependant par l'humanité.

Le rôle des mystères fut de répondre en partie à ces besoins nouveaux de l'âme grecque. On peut se demander pourquoi la religion publique elle-même ne prit pas cette tâche à son compte au lieu d'en laisser l'honneur à

1. Cf. Bouché-Leclercq, t. III, p. 152.
2. V. surtout le XI[e] chant de l'*Odyssée*.
3. Il en est de même de la plaine Élysée, Ἠλύσιον πεδίον, dans le IV[e] chant de l'*Odyssée*.

d'autres cultes. La raison de ce fait n'est pas, ce semble, très difficile à découvrir. Pour ce qui est de la vie future, il est probable que la nature même des mythes relatifs aux divinités telluriques (célébrées dans les mystères) mettait sur la voie de la croyance à l'immortalité des âmes : le germe de ces idées y était latent dès une époque reculée ; il n'attendait pour se développer que le besoin qu'une génération plus inquiète en éprouverait. En matière de morale, il est aisé de voir aussi qu'une société plus restreinte, comme était celle des mystères, devait avoir plus d'aptitude que la grande cité populaire à s'organiser selon des vues spéciales. Cette considération du petit nombre relatif des initiés est d'ailleurs essentielle à tous égards : par cela seul que la société mystique ne s'ouvrait qu'à des volontaires, c'est-à-dire à des zélés, elle formait une sorte d'élite où l'enthousiasme, la foi, le désir du mieux devaient agir avec une force inconnue partout ailleurs ; la religion publique suffisait probablement encore à la foule, à la masse inerte, lorsque déjà les plus actifs et les plus inquiets, s'isolant pour être plus libres, se mettaient en quête d'autre chose. C'était là comme un ferment, dont l'action peu à peu gagna toute la masse. Au vi[e] siècle, dans cet âge d'extrême activité politique, intellectuelle et morale, les effets de cette fermentation se firent tout d'un coup sentir de toutes parts, d'abord dans le sentiment religieux, ensuite dans la littérature, qui dut se prêter à manifester au dehors des idées et des émotions qu'elle n'avait pas encore exprimées.

Nous n'avons pas à faire ici le tableau complet des idées mystiques au vi[e] siècle ni des pratiques qu'elles créèrent : il suffit d'en rappeler très brièvement les principaux traits pour comprendre la littérature qui en est sortie.

Les grandes divinités d'Éleusis étaient Déméter et sa

fille, Coré ou Perséphone, auxquelles il faut joindre Iacchos, plus tard confondu avec le Dionysios Zagreus des mystères orphiques. L'initiation aux mystères d'Éleusis comprenait deux degrés : d'abord les petits mystères, qui se célébraient chaque année sur la colline d'Agra, près de l'Ilissos ; ensuite les grands mystères ou Éleusinies, qui, au temps d'Hérodote [1], ne se célébraient encore que tous les cinq ans, comme les Panathénées et les solennités les plus antiques [2]. — Les petits mystères étaient précédés d'une *purification* (καθαρμός), dont la nature nous est inconnue. Après la purification venait l'initiation proprement dite, qui paraît avoir consisté dans la communication de quelques formules sacramentelles, dans la révélation du nom secret des dieux (si important aux yeux des dévots de l'antiquité, comme on le voit en maint passage d'Hérodote), dans la récitation enfin de certaines légendes sacrées (ἱεροὶ λόγοι) qui préparaient les initiés à comprendre les spectacles des grands mystères [3]. — Dans ceux-ci, en effet, il n'y avait plus d'enseignement proprement dit [4] ni presque de paroles, du moins pour ceux qui, ayant franchi les derniers degrés de préparation, en étaient arrivés à l'*époptie* (ἐποπτεία), c'est-à-dire à la contemplation directe des cérémonies éleusiniennes. Pendant une douzaine de jours, l'initié, tour à tour acteur et spectateur, jeûnait, buvait le kykéon, mangeait le pain de la corbeille sacrée, écoutait ou répétait les formules saintes, assistait surtout au drame silencieux qui déroulait devant lui en tableaux émouvants la légende de Déméter et de Perséphone. On

1. Hérodote, VIII, 65.
2. Decharme, p. 393.
3. Decharme, p. 399-400.
4. Aristote, dans Synésius, *Discours*, p. 48 (Petau); fragm. 45 d'Aristote (éd. Bekker). Cf. Plutarque, *Cessation des oracles*, c. 21; Clément d'Alexandrie, *Strom.*, V, p. 689 (Potter). Textes cités par M. Decharme.

voyait Perséphone tour à tour dans la noire demeure d'Hadès, puis dans la lumière retrouvée du brillant Olympe [1]. L'initié trouvait là une image de sa destinée ; il se préoccupait d'éviter le Tartare, avec son bourbier infect et ses supplices [2], et de gagner la félicité bienheureuse de ceux qui vivaient auprès des dieux [3]. Il est possible que l'idée de l'immortalité se soit présentée à son esprit sous la forme d'une série de migrations accomplies par les âmes à travers des existences successives : un mot de Pindare l'a fait croire parfois [4] ; mais on ne saurait l'affirmer en ce qui concerne les mystères d'Éleusis; pour les Orphiques, au contraire, la chose est certaine.

La grande divinité orphique est Dionysos *Zagreus* : nom bizarre, moitié grec et moitié barbare, dont l'origine doit être cherchée, selon les uns, en Phrygie, selon les autres, en Thrace [5]. Dans tous les cas, l'école orphique, originaire de la Grèce du nord, adopta Zagreus de bonne heure, développa sa légende et l'acclimata dans tout le monde grec. La légende de Dionysos Zagreus est évidemment, comme le double nom du dieu, un composé d'éléments hétérogènes : des traditions étrangères s'y sont greffées sur un fonds de traditions helléniques. Le trait le plus saillant de la légende était l'histoire du cœur de Dionysos, sauvé par Pallas quand les Titans, ennemis du jeune dieu, l'ont tué et mis en pièces, et qui reprend vie aussitôt. Le mythe de Zagreus, comme celui de Perséphone, disait l'éternelle renaissance des choses : il était facile à une secte enthousiaste, avide d'espérance et d'immortalité, d'y voir un symbole et d'en tirer une

1. Plutarque, Fragments du *Traité de l'âme*, 2, 5 (Dübner-Didot); t. VI, p. 331, Tauchnitz.
2. *Phédon*, p. 69, D.
3. *Phédon*, p. 69, C; 81, A.
4. C'est le διόσδοτος ἀρχά que Pindare attribue à l'âme humaine (fragm. 114). Cf. Decharme, p. 401; Zeller, p. 63.
5. Cf. Bergk, *Griech. Lit.*, t. II, p. 81; Decharme, p. 468.

doctrine. C'est ce que firent les Orphiques. Ils crurent à la migration des âmes. Que cette idée vienne de l'Égypte, comme le dit Hérodote [1], ou simplement du mouvement naturel de la pensée grecque, peu importe : le fait lui-même n'est pas douteux [2]. Il est certain aussi que l'Orphisme se tourna de bonne heure vers une conception semi-panthéistique du monde, dans laquelle Zeus devint le nom de la force universelle [3]. Il s'occupa également de refaire la Théogonie d'Hésiode en y développant le rôle des divinités abstraites telles que l'Amour et le Temps. Mais la date précise des diverses inventions cosmologiques de l'Orphisme est difficile à établir avec certitude [4], et, littérairement, elle n'a pas beaucoup d'importance. — Outre un certain nombre d'idées théoriques, de croyances plus ou moins arrêtées, de mythes plus ou moins philosophiques, l'Orphisme eut des récits et des cérémonies. Les initiés se partageaient dans un banquet sacré la chair crue d'un taureau, en souvenir de la *passion* de Zagreus : c'est ce qu'on appelait l'*omophagie ;* il est possible que cette coutume soit ancienne. Ce qui est peut-être plus curieux que l'adoption de tel ou tel rite particulier, c'est la constitution de ce qu'on appelait la *vie orphique* [5], c'est-à-dire de tout un système de pratiques destinées à conduire les âmes vers la pureté et la sainteté qui devaient, après la fin de la vie présente, leur assurer un heureux passage à d'autres existences successives. Les Orphiques, en dehors de l'omophagie,

1. Hérodote, II, 81 et 123.
2. Principaux témoignages dans Platon, *Phédon*, p. 62, B ; 70, C ; *Cratyle*, p. 400, B. Cf. Zeller, p. 64 et suiv.
3. Cf. Platon, *Lois*, p. 175, E, et le vers orphique cité par Proclus, *Comment. sur le Timée*, p. 95, F :

Ζεὺς κεφαλή, Ζεὺς μέσσα, Διός δ' ἐκ πάντα τέτυκται.

4. Zeller, p. 95.
5. Orphique ou Bachique. Cf. Hérodote, II, 81 Platon, *Lois*, VI p. 782, D.

s'abstiennent de manger de la chair [1]; ils portent des vêtements blancs et, quand ils meurent, on les ensevelit dans du lin [2].

Par cette discipline ascétique aussi bien que par quelques-unes de ses vues théoriques, l'Orphisme présente des analogies frappantes avec la secte pythagoricienne. On sait que celle-ci, après la révolution qui, vers la fin du VIe siècle, la chassa de plusieurs des villes de la Grande-Grèce, se rapprocha des Orphiques, et qu'il se produisit une véritable fusion entre les deux sociétés. Il en résulte qu'on a quelque peine à distinguer ce qui, dans la secte nouvelle des orphico-pythagoriciens, vient plutôt de Pythagore ou plutôt des anciens Orphiques [3]. Ce qui est sûr du moins, c'est que ce rapprochement n'a pu se faire qu'en raison d'une ressemblance antérieure assez étroite. Il est d'ailleurs certain que la conséquence de cette fusion fut un développement nouveau des doctrines orphiques, réservées, comme on sait, à de longues destinées encore et à plus d'une renaissance inattendue. Mais nous n'avons pas à les suivre dans cette évolution, et c'est seulement du VIe siècle que nous avons à nous occuper.

L'épanouissement du mysticisme eut pour conséquence l'apparition de formes littéraires nouvelles. Les unes se rattachaient directement aux rites mêmes des mystères; par exemple les chants de purification (καθαρμοί), les hymnes (ὕμνοι), les discours sacrés (ἱεροὶ λόγοι). D'autres, comme les *Théogonies* (θεογονίαι), les *Testaments* (διαθῆκαι) les « Cratères » et les « Péplos », sont des œuvres inspirées sans doute par les légendes et par les doctrines mystiques, mais qui, n'ayant aucun rôle à jouer dans la liturgie même des mystères, se distinguent par là des précédentes.

1. Aristophane, *Grenouilles*, 1032.
2. Hérodote, II, 81.
3. Zeller, p. 313 et suiv.

Le vi[e] siècle vit fleurir dans ces deux genres une foule de productions. On les attribuait en général à quelqu'un des grands poètes légendaires dont les différentes sectes mystiques se réclamaient, Orphée pour l'Orphisme, Musée pour la littérature éleusinienne, Linos pour le Pythagorisme orphique. Mais les esprits éclairés n'avaient pas d'illusion à cet égard : Hérodote déjà déclarait nettement que tous ces poètes étaient postérieurs à Homère et à Hésiode [1]. De cette vaste littérature apocryphe, un certain nombre de débris sont arrivés jusqu'à nous, perdus et comme noyés dans une masse d'écrits plus récents encore, si bien qu'il est aujourd'hui fort difficile de s'y reconnaître. A côté d'ailleurs de ces grands poètes légendaires, d'autres noms nous ont été transmis comme étant ceux d'arrangeurs, d'éditeurs des vieilles poésies : parmi les arrangeurs, plus d'un certainement avait inventé ce qu'on croyait plus tard qu'il avait seulement recueilli. D'autres œuvres enfin sont franchement anonymes, les unes de date tout à fait récente, mais quelques-unes peut-être assez anciennes. Nous n'avons pas à débrouiller tout ce chaos, car nous serions amenés à nous éloigner beaucoup de la période historique où nous sommes parvenus, et cela sans grand profit pour la littérature, qui n'a que peu à voir dans la plupart de ces apocryphes. Il suffira de donner quelques brèves indications sur les principaux noms et les prin-

1. Hérodote, II, 53. Comparer l'opinion d'Aristote rapportée par Cicéron, *De Nat. Deorum*, I, 38 : « Orpheum poetam docet Aristoteles nunquam fuisse, et hoc Orphicum carmen Pythagorei ferunt cujusdam fuisse Cercopis. » Aristote n'allait pourtant pas jusqu'à nier que les poèmes orphiques ne rendissent la pensée d'Orphée : c'était seulement la forme qu'il regardait comme apocryphe. Cf. le commentaire de Philoponos sur Aristote, Περὶ ψυχῆς, I, 5 (reproduit dans le t. V de l'Aristote-Bekker, p. 1475, A, fragm. 9). Cf. *Métaphys.*, p. 1091, B, 4, où Aristote semble avoir en vue la *Théogonie* orphique, à laquelle par conséquent il attribue quelque valeur.

cipales œuvres qu'on peut, avec plus ou moins de certitude, rapporter à l'âge des grands élégiaques et des grands lyriques.

Les poèmes attribués à Musée étaient fort nombreux. Hérodote cite ses *Oracles* [1]; Aristophane, à la fois ses *Oracles* et ses *Remèdes* [2]; Platon, ses *Initiations* [3], qui étaient peut-être la même chose que les *Purifications* [4]. D'autres écrivains parlent de sa *Théogonie* [5], de ses *Hymnes*, et en particulier d'un *Hymne à Déméter* [6]. Il ne nous est parvenu de tout cela qu'une douzaine de vers. Mais la mention qui est faite de plusieurs de ces poèmes par des écrivains du v[e] siècle, le respect même que Platon semble éprouver pour toute cette poésie [7], permet de croire qu'elle datait au moins du siècle précédent et qu'elle n'a pas été sans influence sur la pensée grecque : à ce titre, elle mérite un souvenir.

Sous le nom de Linos, il ne nous reste aussi que quelques vers, sans doute tirés d'une Théogonie [8]. La seule chose à en dire, c'est que l'influence d'Héraclite et d'Empédocle y est visible, ce qui marque la date extrême au delà de laquelle on ne peut les faire remonter.

Les poèmes orphiques sont arrivés jusqu'à nous beau-

1. Hérodote, VII, 6; VIII, 96.

2. Aristophane, *Grenouilles*, 1033 (ἀκέσεις νόσων).

3. Τελεταί (*Rép.* II, p. 364, E; *Protag.*, p. 316, D).

4. Mentionnées par le scholiaste d'Aristophane, au passage cité plus haut (Καθαρμοί).

5. Diogène Laërce, Préambule, 3. La Σφαῖρα de Musée, à en juger par ce titre, semble de date plus récente, et postérieure en tout cas au développement du Pythagorisme. On peut en dire autant de son *Cratère* (Servius, *Ad Æneid.* VI, 667), qui est probablement le même que celui de Zopyre d'Héraclée (Clément d'Alexandrie, *Strom.*, I, 333).

6. Pausanias, IV, 1, 5. On trouvera la liste complète des ouvrages attribués à Musée dans Kinkel, *Fragmenta epicorum*, t. I, p. 220 et suiv. (Teubner).

7. *Ion*, p. 536, B.

8. Mullach, *Fragmenta philosophorum græcorum*, t. I, p. 156 (Didot).

coup plus complètement; mais il y a tout d'abord à leur sujet une distinction capitale à établir. Tandis que les poèmes apocryphes de Musée remontent tous assez haut, le recueil des poèmes orphiques, au contraire, n'a pas cessé de s'accroître durant des siècles, à cause de la persistance de la secte, qui a duré jusque vers les premiers temps du christianisme. Aussi le recueil, dans son ensemble, présente-t-il des œuvres de provenance et d'époque très différentes. L'apparence en est fort disparate : les unes forment des poèmes qui semblent à peu près intacts ; les autres sont réduites à l'état de fragments. L'intérêt d'ailleurs en est fort inégal. Les poèmes intacts (Hymnes ou Épopées) sont malheureusement les moins intéressants : ce sont des œuvres de très basse époque, où quelques vers plus anciens peuvent seulement avoir été enchassés [1]. Les fragments ont parfois plus de valeur, quand ils sont cités par des écrivains de quelque autorité [2]. Mais il y a toujours quelque doute, et chacun d'eux a besoin d'être examiné de près [3]. Au point de vue littéraire d'ailleurs, il n'y a pas lieu de s'y arrêter, car les seuls qu'on puisse rapporter avec certitude à une époque un peu reculée sont de valeur médiocre.

A côté d'Orphée lui-même, à qui l'opinion populaire

1. Les poèmes dits orphiques ont été publiés par G. Hermann (*Orphica*, Leipzig, 1805).

2. Les fragments ont été recueillis par Lobeck, *Aglaophamus*, Kœnigsberg, 1829 (livre II) ; puis, de nouveau, plus amplement, par Mullach, dans les *Fragmenta philosophorum græcorum*, t. I, p. 166 et suiv. (1860, Bibl. Didot), et enfin, plus complètement encore, par Abel, *Orphica et Procli hymnos*, etc., 1885.

3. Parmi ces fragments orphiques, deux sont rapportés par Platon (*Cratyle*, p. 402, B, et *Philèbe*, p. 66, C); cela suffit pour établir l'existence au v[e] siècle d'un recueil orphique, mais non pour permettre de distinguer ce qui, dans nos fragments, appartenait à ce recueil et ce qui était de date plus récente. Sur toutes ces questions, cf. Otto Gruppe, ouvrage cité, p. 553-558 et 612-675. Cf. aussi O. Kern, *De Orphei, Epimenidis, Pherecydis Theogoniis*, Berlin, 1888.

attribuait en bloc tous les écrits dits orphiques [1], des critiques plus érudits ou plus précis distinguaient d'autres personnages auxquels ils donnaient une certaine part soit dans la rédaction, soit dans la publication des ouvrages généralement attribués à Orphée. Un mot seulement sur ces collaborateurs de l'Orphisme.

Le plus connu est Onomacrite d'Athènes. On sait qu'il fut le principal auteur de la rédaction des poèmes homériques ordonnée par Pisistrate [2]. Au temps d'Hipparque, il fut chargé d'opérer un travail analogue sur les œuvres attribuées à Musée. Hérodote raconte comment Lasos d'Hermioné le surprit à introduire un oracle apocryphe parmi ceux qu'on prêtait à l'antique chresmologue et comment cette découverte le fit exiler d'Athènes. Il se réfugia en conséquence à la cour du roi de Perse. Un peu plus tard, il y retrouva les Pisistratides, chassés à leur tour d'Athènes, se réconcilia avec eux, et, à leur instigation, continua son métier de chresmologue peu scrupuleux en mettant sous les yeux du Grand-Roi des prophéties qui devaient le décider à jeter un pont sur la mer pour envahir la Grèce : quant aux prophéties défavorables, il les passait sous silence [3]. On ne sait quand il mourut.

Onomacrite se livra sans doute, sur les poésies orphiques, à un travail de collection et d'arrangement analogue à celui qu'il avait fait pour Homère et pour Musée. On le considérait parfois dans l'antiquité comme l'auteur de plusieurs poèmes du recueil ; on lui attribuait notamment les *Oracles* et les *Initiations* [4]. Il semble aussi résulter d'un passage de Pausanias qu'on le regardait

1. C'est ainsi que Thucydide attribue à Homère tous les écrits homériques, et notamment l'Hymne à Apollon.
2. Cf. t. I, p. 418.
3. Hérodote, VII, 6.
4. Suidas, v. 'Ορφεύς.

comme ayant écrit la *Titanographie*, probablement identique à la *Théogonie* [1]. Il était sans doute parmi ceux qu'Aristote regardait comme les véritables rédacteurs des poèmes dits Orphiques [2]. Un éditeur aussi peu honnête qu'Onomacrite inspire naturellement de la méfiance. Il faut pourtant distinguer : autre chose est d'interpoler une œuvre déjà existante, autre chose d'en composer une de toutes pièces. Onomacrite était certainement un falsificateur, mais il a peut-être trop porté la peine de sa mauvaise réputation : de ce qu'il était capable d'intercaler des vers apocryphes dans un recueil qu'il publiait, il ne s'ensuit pas que tous les vers du recueil fussent de son crû, ni qu'il ait entièrement fabriqué un poème épique compris dans le même recueil, comme la *Théogonie*.

Avec Onomacrite, on cite le nom de ses collaborateurs ordinaires, Orphée de Crotone, Zopyre d'Héraclée [3]. On attribuait à ce dernier le *Cratère*, c'est-à-dire un poème théogonique où le mélange des éléments qui avaient formé le monde était sans doute comparé au mélange de l'eau et du vin dans un cratère.

D'autres poèmes, des *Discours sacrés* [4] en vingt-quatre livres, une *Descente d'Orphée aux Enfers* [5], un *Filet* [6] et un *Péplos* (ces mots expriment par une autre image à peu près la même idée que le mot « Cratère », c'est-à-dire la variété des choses dans l'unité du monde [7])

1. Pausanias, VIII, 37, 5.
2. Cf. plus haut, p. 29, n. 1.
3. Suidas, *ibid.*
4. Ἱεροὶ λόγοι.
5. Κατάβασις εἰς Ἅδου.
6. Δίκτυον.
7. Comparer avec ces expressions celles dont se sert Phérécyde de Syros (dans Clément d'Alexandrie, *Strom.*, VI, 621, A) : Ζεὺς ποιεῖ φᾶρος μέγα τε καὶ ποικίλον, καὶ ἐν αὐτῷ ποικίλλει Γῆν καὶ Ὠγηνὸν καὶ τὰ Ὠγηνοῦ δώματα.

étaient respectivement attribués aux Pythagoriciens Kercops, Hérodicos de Périnthe, Brontinos de Métaponte. Bien que ces attributions (qui viennent probablement de l'érudit alexandrin Épigénès [1]) soient douteuses, elles permettent d'entrevoir que les poèmes en question, par certaines de leurs idées, trahissaient des influences italiotes et par conséquent une origine un peu plus récente que d'autres œuvres. Ajoutons que les *Discours sacrés*, qui paraissent avoir été le plus considérable des ouvrages orphiques et comme le manuel théologique de la secte dans les temps postérieurs, furent particulièrement en faveur auprès des néo-platoniciens, qui nous en font connaître assez exactement les grandes lignes. Nous ne nous attarderons pas à les retracer ; nous laisserons de côté les mythes de Phanès, d'Éros et d'Éricapée. Outre que la date de ces inventions est plus que douteuse, cela ne regarde vraiment que l'histoire des systèmes philosophiques, et non celle de la littérature [2].

Rappelons enfin ici le nom de Phérécyde de Syros, auteur d'une Théogonie en prose qui était évidemment, pour le fond, en relation étroite avec l'Orphisme [3]. Phérécyde vivait probablement dans la première moitié du VIe siècle [4]. Son nom doit avoir place dans une énumération même incomplète des plus vieux écrivains orphiques [5] ; mais comme, à nos yeux, c'est surtout à titre de prosateur qu'il mérite attention, nous aurons occasion de le mentionner de nouveau dans le chapitre suivant.

1. Lobeck, *Aglaophamus*, p. 339-340.
2. Cf. Zeller, t. I, p. 90-99 (trad. Boutroux).
3. Zeller, *ibid.*, p. 82-88. Le titre exact de l'ouvrage de Phérécyde paraît avoir été Ἑπτάμυχος (Suidas). Cf. plus bas, p. 469.
4. Diogène Laërce (I, 121) le fait vivre dans la 59e Olympiade (545-541); Suidas, v. Φερεκύδης, sous le règne d'Alyatte (vers 560); Cicéron (*Tuscul.* I, 16), sous Servius Tullius (578-534).
5. Suidas rapporte une tradition d'après laquelle Phérécyde aurait été le maître de Pythagore et le disciple des Phéniciens.

III

Nous n'avons plus, pour en finir avec la littérature mystique, que quelques mots à dire sur une sorte d'épopée bizarre qui se rattache assez directement à tout ce mouvement religieux et qui se résume dans les deux noms d'Abaris et d'Aristée de Proconnèse.

Abaris est un personnage à demi-légendaire, une sorte de thaumaturge. Il se disait Hyperboréen. On racontait qu'il avait voyagé par toute la terre sans manger, portant toujours, en signe de sa mission divine, une flèche qu'Apollon lui avait donnée [1]. Entre autres ouvrages, il avait fait, dit-on, un poème sur *Apollon chez les Hyperboréens*. Mais Hérodote ne semble pas connaître ce poème, et peut-être Abaris n'avait-il rien écrit du tout.

Aristée de Proconnèse est mieux connu, malgré les légendes qui obscurcissent aussi son histoire [2]. Il vivait au temps de Crésus [3]. Il avait fait un poème intitulé l'*Arimaspée*, c'est-à-dire l'Histoire des Arimaspes, peuple hyperboréen fabuleux [4]. Lui-même racontait dans ses vers [5] qu'étant inspiré par Apollon, il s'était rendu chez les Issédoniens, au nord de la Scythie, et que là il avait recueilli ses informations sur les Arimaspes. Ceux-ci n'avaient qu'un œil : ils étaient robustes, avec de longues chevelures [6]. Plus au nord encore habitaient des vau-

1. Hérodote, IV, 36. Cf. Diodore de Sicile, II, 47, 5 ; Strabon, VII, p. 301 ; Pausanias, III, 13, 2 ; Suidas, v. Ἄβαρις.
2. Hérodote, IV, 14-15. Cf. Tournier, *De Aristea Proconnesio et Arimaspeo poemate*, Paris, 1863.
3. Suidas, v. Ἀριστέας.
4. Ἀριμάσπεια ἔπη, en trois livres.
5. Hérodote, IV, 13 et 16. Fragments dans Kinkel, *Fragmenta epicorum poetarum*, t. I.
6. Kinkel, fragm. 3 d'Aristée (cité par Tzetzès, *Chil.* VII, 686-687).

tours, gardiens de riches trésors, et enfin, à l'extrémité du monde, les Hyperboréens proprement dits, peuple juste et pieux, riche et redoutable, particulièrement cher à Apollon. On reconnaît là l'un des modèles qui ont dû inspirer Pindare dans ses récits sur les Hyperboréens [1]. Aristée de Proconnèse, en somme, se rattache plutôt à l'inspiration Apollinienne de Delphes qu'à celle des mystères proprement dits ; mais les deux sortes d'inspiration se ressemblent alors en plusieurs points : des deux côtés, il y a le même goût du merveilleux, le même attrait vers l'inconnu, la même promptitude à accepter les légendes et les miracles. Quelques vers du poème des Arimaspes nous ont été conservés textuellement. L'auteur du *Traité du Sublime*, qui en cite un passage [2], trouve ce merveilleux fantastique assez ridicule. Nous serons sans peine de son avis. Quant au mérite de la forme, les anciens n'en parlent pas. Il est probable que c'est surtout pour l'étrangeté des récits, pour la nouveauté des descriptions, qu'on lisait le poème; on ne s'occupait guère du talent poétique de l'auteur, simple continuation de la tradition épique, sans originalité ni éclat; mais on était charmé de le suivre par l'imagination dans ces pays mystérieux du nord, qu'on croyait mieux connaître après l'avoir lu.

IV

Il est temps de conclure sur toute cette production poético-religieuse. Malgré la rareté des débris vraiment anciens qui sont arrivés jusqu'à nous, on voit sans peine que cette littérature a été considérable par le nom-

1. *Olymp.* III, 16; *Pyth.* X, 30; fragm. 257 (Strabon, XV, p. 711).
2. *Sublime*, X, 4.

bre des œuvres. Elle l'a été aussi par son influence, sinon par sa valeur absolue. Cette valeur, en somme, paraît avoir été médiocre. Les poèmes mystiques, comme les oracles, n'ont guère été sans doute, quant à la forme, que d'assez pâles imitations de la littérature profane. Quant au fond, ce goût de l'étrange, ces rêveries compliquées et puériles, qui jurent si singulièrement avec le ferme bon sens de la grande poésie grecque, cette tendance à croire aux formules et aux pratiques, sont les signes d'un état d'esprit dangereux. Cela menait tout droit aux plus mesquines superstitions, et on le vit clairement un peu plus tard, quand les Orphiques eurent donné naissance aux Orphéotélestes du IVe siècle. C'est là le côté médiocre et inquiétant du mysticisme grec. Pour être juste, pourtant, il faut en reconnaître aussi les aspects plus élevés, par lesquels seuls s'explique le respect d'un Pindare, d'un Eschyle, d'un Sophocle. Car on ne doit pas croire que les esprits communs aient été les plus disposés à s'y complaire : c'est plutôt le contraire qui est vrai. Le mysticisme a été, pour beaucoup d'âmes vraiment nobles, un rêve bienfaisant et consolateur. A ce titre, il mérite indulgence. De plus, il a fourni aux Héraclite, aux Platon, mainte donnée obscure ou bizarre, mais féconde, que leur génie a transformée en croyant peut-être seulement l'interpréter; il a donc été pour quelque chose dans l'apparition de la philosophie religieuse.

Il a eu sans doute aussi un autre effet pour lequel on lui doit plus que de l'indulgence, un sentiment de gratitude : c'est de développer dans l'âme grecque une certaine faculté d'enthousiasme et d'exaltation qui, pour dangereuse qu'elle soit en elle-même, n'en est pas moins une force. Il a très probablement contribué aux progrès du dithyrambe et de la tragédie. On est amené à le croire quand on voit d'une part le rénovateur du dithyrambe,

Lasos d'Hermioné, suivre de si près les travaux d'Onomacrite qu'il le surprend en flagrant délit de falsification, et, d'autre part, tout ce grand travail poétique d'où le drame doit sortir s'accomplir précisément au VI[e] siècle, c'est-à-dire dans la période qui commence avec Épiménide et qui se ferme avec l'épanouissement de l'Orphisme. Il fallait seulement, pour la bonne santé de l'esprit grec, qu'un contre-poids à ces tendances fût trouvé et fît équilibre. Heureusement, l'âge de l'enthousiasme mystique fut aussi celui où parurent la science et la prose.

CHAPITRE IX

APPARITION DE LA PHILOSOPHIE ET DE L'HISTOIRE ; LA PROSE

BIBLIOGRAPHIE

I. PHILOSOPHIE. Les fragments des philosophes grecs antérieurs à Socrate se trouvent rassemblés dans Mullach, *Fragmenta philosophorum græcorum*, t. I (Paris, 3 vol., 1880-1881, Didot).

On les trouvera aussi dans l'ouvrage de Ritter et Preller (*Historia philosophiæ græcæ ; testimonia auctorum conlegerunt notisque instruxerunt* R. et Pr.), dont la 7ᵉ édition a paru récemment.

Tous les fragments des premiers philosophes, de Thalès à Empédocle, ont été traduits en français par M. P. Tannery dans son livre intitulé : *Pour l'histoire de la science hellène* (Paris, 1887).

Éditions particulières : *Heracliti Ephesii reliquias recensuit* I. Bywater, Oxford, 1877 ; — H. Stein, *Die Fragmente des Parmenides περί φύσεως*, dans les *Symbola Philologica Bonnensia in hon. P. Ritschelii collecta*, p. 763 et suiv., 1867 ; — *Empedoclis fragmenta disposuit, recensuit, adnotavit* H. Stein, Bonn, 1852.

Les fragments de Parménide, traduits en français dans le livre de M. P. Tannery, l'avaient été déjà dans celui de Francis Riaux, *Essai sur Parménide d'Elée, suivi du texte et de la traduction des fragments*, Paris, 1811.

II. HISTOIRE. Les fragments des historiens grecs ont été recueillis par C. Müller, dans la Bibliothèque grecque-latine de Didot (*Fragmenta historicorum græcorum*, 5 vol., Paris, 1841-1870). Ce qui reste des logographes est contenu dans les deux

premiers volumes (surtout dans le premier), mais il faut les compléter par les *Addenda* du t. IV.

Pas d'éditions particulières à signaler pour la période étudiée dans le présent chapitre.

SOMMAIRE

I. Introduction. L'esprit philosophique et l'esprit historique; origines lointaines; développement au VI[e] siècle; les Sept Sages; Ésope; la prose; observations générales sur l'art d'écrire dans la littérature philosophique et historique de cette première période. — II. La littérature philosophique. § 1. Coup d'œil d'ensemble: — Obscurités relatives aux systèmes et à la chronologie; rapport de ces questions avec l'histoire littéraire. Caractère général de la philosophie grecque primitive; esquisse de ses progrès; tableau des écoles; apport des races; enchaînement des doctrines. Différentes formes d'expression: tradition orale des Pythagoriciens (les *vers dorés*); prose ionienne; poésie, puis prose éléate; poésie sicilienne. § 2. Études particulières: — Les premiers Ioniens: Thalès, Anaximandre, Anaximène. Les Nombres de Pythagore. L'Être et le Devenir: Xénophane, Héraclite, Parménide; les derniers Éléates. Les systèmes de conciliation: Anaxagore, Empédocle, Diogène d'Apollonie. Conclusion sur cette période. — III. La littérature historique. Historiens ou logographes: caractères généraux de leur conception historique et de leur art. Les premiers logographes; Hécatée; les derniers logographes.

I

Pendant de longs siècles, la Grèce n'a eu de littérature que sous la forme poétique; c'est seulement au VI[e] siècle qu'apparaissent les premiers ouvrages écrits en prose. D'où vient cette apparition si tardive d'une forme d'expression qui semble si naturelle? Il ne faut pas, comme

on l'a quelquefois essayé, chercher la raison de ce fait dans des circonstances purement extérieures, telles que l'invention récente de l'écriture ou la rareté du papyrus. D'abord, en fait, l'écriture était pour les Grecs, au début du VI[e] siècle, une très vieille acquisition. Quand on voit, précisément à cette date, des Grecs de condition médiocre, des aventuriers au service de Psammétique II, graver leurs noms et quelques phrases sur les jambes de deux colosses d'Abou-Simbel, en Nubie [1], on est forcé d'en conclure que l'usage de l'écriture devait être alors singulièrement répandu dans le monde hellénique. L'étude même de l'alphabet grec, la distance qui, dès le temps des plus anciennes inscriptions, le sépare déjà de l'alphabet phénicien dont il est sorti [2], le désaccord qui existe dans certains cas entre la manière de noter un même son (ει) selon qu'il est primitif ou au contraire de date plus récente (quoique fort lointaine encore) [3], tout prouve que l'introduction de l'écriture en Grèce remonte sinon au fabuleux Cadmus, comme le disait Hérodote, du moins à une période extrêmement ancienne des relations entre la Phénicie et la Grèce [4]. Tous les poètes élégiaques, tous les poètes lyriques ont su écrire : leurs œuvres ne pouvaient se conserver que par l'écriture. Il est probable que les poèmes hésiodiques furent écrits dès l'origine ; ce qui ne veut pas dire d'ailleurs qu'ils fussent destinés à un public de lecteurs : on les récitait sans aucun doute, mais l'aède ou le rapsode put de très bonne heure s'aider du secours de l'écriture. Quant à la difficulté de se procurer du papyrus avant le règne d'Amasis,

1. Roehl, *Inscriptiones græcæ antiquissimæ*, n° 482.
2. Voir, sur ces questions, l'article *Alphabet*, par François Lenormant, dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg et Saglio.
3. Bergk, *Griech Lit.*, t. I, p. 199, n. 36.
4. Pour l'histoire de l'alphabet grec, cf. Kirchhoff, *Studien zur Geschichte des griech. Alphabets*, 3e éd., Berlin, 1877.

il n'y a pas lieu de s'y arrêter : les peuples de l'Asie, sans avoir de papyrus, écrivaient depuis des siècles : les poètes lyriques grecs trouvèrent aussi des matériaux ; la pierre, les métaux, le bois, recevaient des inscriptions. L'usage des tablettes en bois a persisté dans toute l'antiquité. Pour les œuvres littéraires proprement dites, la matière la plus en usage était la peau. Hérodote [1] dit que de son temps encore, en Ionie, on continuait de dire « de la peau » (διφθέραι) au lieu de dire « du papyrus » (βύβλοι), par suite d'une vieille habitude, en souvenir du temps où, faute de papyrus égyptien, on écrivait sur des peaux de chèvre et de mouton : c'était une sorte de parchemin. On ne peut désirer un témoignage plus formel et plus convaincant [2]. Si la prose est née tardivement, ce n'est donc pas faute d'écriture ou faute de papyrus ; la raison en est à la fois plus simple et plus profonde : c'est que l'esprit grec était encore trop jeune pour avoir besoin d'une littérature en prose.

Par « littérature en prose », il ne faut pas entendre, en effet, toute espèce d'écriture en prose. Bien avant qu'il y eût des historiens, il y avait des matériaux écrits prêts pour l'histoire. Les temples renfermaient des listes (ἀναγραφαί) de prêtres et de prêtresses, de vainqueurs olympiques, pythiques, etc.; des procès-verbaux de fondation; des notes relatives à des prodiges, à des épidémies, à des anniversaires ; des offrandes ornées d'inscriptions ; des recueils d'oracles, etc. Dans les prytanées des villes, on trouvait des listes de rois et de magistrats, des traités, des lois, des actes publics de toute sorte ; par-

1. Hérodote, V, 58.

2. L'usage d'écrire sur ces διφθέραι subsistait encore au temps d'Épiménide et de Phérécyde, d'où ces locutions proverbiales, Ἐπιμενίδειον δέρμα (Suidas), Φερεκύδειον δέρμα (Plutarque, *Pélop.* 21), qu'on cessa parfois de comprendre plus tard et qui donnèrent naissance à des légendes bizarres : on crut que c'était la peau même du corps d'Épiménide qui était couverte d'écriture et gardée à Sparte.

fois aussi des oracles (soit en vers, soit en prose) ou des interprétations d'oracles, comme les célèbres ῥῆτραι de Delphes, qui remontaient, disait-on, au temps de Lycurgue, et qui, réglant la constitution spartiate, étaient pieusement gardées dans les archives de la cité [1]. L'habitude de noter les faits de ce genre était évidemment fort générale et fort ancienne [2], bien que la présence de documents apocryphes donnât souvent à ces archives un air d'antiquité auquel elles n'avaient pas droit. Mais tout cela n'est pas de la littérature. Les *Fastes* de la Rome primitive, les *Commentaires* des Pontifes, les *Annales* mêmes, n'en sont pas davantage. Tant que la prose ne sert qu'à rédiger un document, à noter un fait au moment même où il se produit, elle n'est qu'une sorte d'outil nécessaire à la vie de chaque jour. Ce qui constitue la littérature, c'est de répondre plutôt à une curiosité spéculative de l'esprit qu'à un besoin pratique et immédiat. La littérature historique ne commence qu'au moment où le dépôt d'archives suscite le livre d'histoire. De même, il n'existe une littérature scientifique ou philosophique qu'à partir du jour où un homme, après avoir longtemps fait sur la nature des observations ou des réflexions immédiatement applicables aux nécessités de la vie, se met à en considérer les résultats d'un point de vue spéculatif et forme de ces matériaux un livre.

L'apparition de cette chose nouvelle, le livre d'histoire ou de philosophie, suppose une transformation profonde des esprits. Jusque-là, en dehors des besoins immédiats de la vie pratique, l'esprit n'avait de curiosité pour les faits que s'ils touchaient la sensibilité ou l'imagination.

1. Plutarque, *Lycurgue*, c. 6, 1-2; *Oracle de la Pythie*, c. 19.

2. Cf. Polybe, XII, 11 (12), 1; Denys d'Halicarnasse, *Jugement sur Thucydide*, c. 5; Plutarque, *Agésilas*, 19; *Solon*, 11; *De Mus.*, 3; Tacite, *Annales*, IV, 43; Athénée, XIV, p. 635, E; Pausanias, V, 4, 4, et 8, 3; etc.

Désormais la curiosité purement intellectuelle est éveillée. On distingue, au moins en principe, le vrai du beau. Une chose vraie (ou considérée comme vraie) excite l'intérêt par cela seul qu'on la croit telle, quelle que soit d'ailleurs la part de beauté ou d'émotion qu'elle comporte. Quand cette manière de penser vient à se produire, l'âge de la prose commence. Le rythme poétique est l'expression habituelle de la sensibilité émue. L'allure irrégulière de la prose convient à une pensée qui cherche à se détacher du sentiment, et qui veut recevoir l'image directe des choses sans l'adapter aux vibrations de sa propre sensibilité, à laquelle elle impose silence.

Une transformation de ce genre ne s'opère pas d'un seul coup, surtout chez un peuple comme le peuple grec, dont l'évolution intellectuelle, pendant de longs siècles, s'est accomplie spontanément, avec une admirable régularité. Aussi n'est-il pas difficile de distinguer longtemps à l'avance les signes avant-coureurs du changement qui se prépare. Après la poésie d'Homère, toute dramatique et passionnée, voici, d'une part, la poésie cyclique et la poésie généalogique, où se montre le désir d'enchaîner historiquement les légendes les unes aux autres, d'en faire quelque chose comme une chronique régulière des âges héroïques; puis, d'autre part, la poésie théogonique, déjà philosophique en ce sens qu'elle cherche à faire de la théologie grecque un système ; ensuite le lyrisme et l'élégie, où la philosophie morale se développe ; enfin les mystères, dont la théologie prétend corriger et améliorer celle d'Hésiode. Tandis que la poésie laisse voir ainsi des germes sans cesse grandissants d'esprit historique et philosophique, le même mouvement s'accomplit en dehors d'elle. Les listes de prêtres ou de magistrats, les archives où se conservent les lois et les traités ne sont pas de l'histoire sans doute, nous l'avons dit tout à l'heure ; mais avoir l'idée de recueillir les pièces, d'en garder la

série complète, essayer de remonter par là jusqu'au passé le plus lointain (dût-on pour cela recourir aux apocryphes), c'est déjà presque un souci d'historien.

Deux autres signes, vers le début du VIe siècle, annoncent l'âge de la prose : c'est d'abord la renommée des Sept Sages, ensuite celle d'Ésope.

Les Sept Sages, sur la désignation desquels on s'accordait d'ailleurs assez mal, sont des personnages fort différents les uns des autres à beaucoup d'égards : les quatre premiers, en effet, qui se trouvent sur toutes les listes, sont Thalès, Bias, Pittacos et Solon ; mais ils ont un trait commun : c'est d'avoir été, aux yeux de la Grèce, d'excellents maîtres de la vie pratique, des hommes à l'esprit clair et judicieux qui ont laissé de côté les histoires merveilleuses des héros pour tourner toute leur attention vers le bon emploi de l'heure présente. Il y eut dans l'antiquité toute une légende des Sept Sages. On avait fini par se les représenter non seulement comme des contemporains, mais comme une sorte de confrérie libre, d'Académie amicale, dont les membres se voyaient et se réunissaient de temps à autre [1]. Delphes en particulier les recevait volontiers. On leur attribuait une foule de proverbes, de maximes, de préceptes moraux, comme le célèbre Γνῶθι σεαυτόν ou le non moins fameux Μηδὲν ἄγαν [2]. A quelle date s'est formée cette légende ? Elle a dû, à vrai dire, se compléter et se modifier continuellement. Mais, déjà au temps de Platon, ce groupe des Sept Sages est constitué avec ses traits caractéristiques [3]. La

1. Voir le *Banquet des Sept Sages*, attribué à Plutarque. Le festin a lieu chez Périandre, et Ésope y assiste.

2. Diogène Laërce ouvre ses *Vies des philosophes* par la biographie des Sept Sages.

3. Platon, *Protagoras*, p. 343, A. Il nomme Thalès, Pittacos, Bias, Solon, Cléobule, Myson et Chilon. D'autres remplaçaient quelqu'un des derniers noms par ceux de Périandre, du Scythe Anacharsis, d'Épiménide, etc.

légende a peut-être pris sa forme définitive à Delphes, où on lisait sur les murs du temple un choix de maximes morales attribuées par la tradition soit à l'un, soit à l'autre des Sept Sages : le rapprochement de ces préceptes sur une même paroi conduisait à rapprocher aussi par la pensée les noms des auteurs. En tout cas, cette légende ne peut guère être antérieure au début du ve siècle. A la prendre au pied de la lettre, elle est très fausse ; car elle groupe artificiellement des personnages dont la plupart ne se sont à coup sûr jamais rencontrés, et elle leur attribue sans raison des maximes dont le vrai caractère est d'être anonymes [1]. Mais elle renferme pourtant une idée vraie : c'est que le début du vi^e siècle, où elle place la vie des Sept Sages, se distingue des âges précédents par un esprit nouveau, par un goût plus vif des choses réelles, de ce qui va devenir la science et enfanter la prose.

La légende d'Ésope peut être rapprochée de la précédente. On attribuait à Ésope de petits récits familiers, d'un caractère allégorique et moral, où les animaux jouaient le principal rôle. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui des *fables*. On faisait d'Ésope un Phrygien, un esclave, et on plaçait l'époque de sa vie au temps de Crésus. Hérodote le mentionne déjà comme un personnage fort connu [2]. Une rédaction en prose de ces fables circulait peut-être à Athènes au temps de Socrate [3]. Ce qui est sûr, c'est que ces petits récits étaient alors fort goûtés, et que Socrate lui-même en versifia quelques-uns [4]. L'origine des fables ésopiques était évidemment très variée. Quelques-unes étaient aussi vieilles que la race grecque,

1. Les maximes des Sept Sages sont recueillies dans les *Fragmenta philosophorum græcorum* de Mullach (Didot), t. I.

2. Hérodote, II, 134 : Αἰσώπου τοῦ λογοποιοῦ.

3. Le mot λογοποιός, employé par Hérodote, semble l'indiquer.

4. *Phédon*, p. 60, C-D.

d'autres plus vieilles encore ; d'autres enfin avaient pu venir de l'Égypte ou de l'Orient. Mais on mettait indistinctement sous le nom d'Ésope tous les récits de ce genre, quelles qu'en fussent la date et la provenance, lorsqu'on n'avait aucune indication positive sur leur origine [1]. Nous n'avons pas à étudier ici ce côté de la question, qui dépasse de beaucoup la littérature grecque proprement dite. Nous n'avons pas davantage à nous occuper des rédactions d'Ésope aujourd'hui subsistantes; ce sont des œuvres de très basse époque, très sèches, et à peu près complètement dénuées d'intérêt littéraire ; elles n'ont d'intérêt que pour le fond des choses [2]. Le seul point à noter ici, c'est que la tradition grecque, en plaçant le légendaire Ésope au temps de Crésus, exprimait à sa manière la convenance qu'elle reconnaissait entre cette sorte de morale familière et l'âge où la prose avait commencé à paraître. A vrai dire, pourtant, les fables ésopiques, aussi bien que les maximes des Sept Sages, sont un peu en dehors du grand courant intellectuel de cette époque : l'œuvre essentielle du VIe siècle, c'est la philosophie et l'histoire, qui amènent avec elles la prose [3].

1. Théon, *Progymnasmata*, c. 3 (t. I, p. 172, *Rhetores græci* de Walz). Les anciens distinguaient d'ailleurs déjà des fables libyennes, cypriennes, sybaritiques, reconnaissables à ce signe qu'elles débutaient à peu près ainsi : « Un homme (ou une femme) de Libye (ou de Cypre, etc.), disait, etc. » Les autres commençaient de la manière suivante : Αἴσωπος εἶπεν. Voir Théon, *ibid.* Sur la fable grecque en général, cf. O. Keller, *Untersuchungen über die Geschichte der griech. Fabel*, Leipzig, 1862 (Jahrb. f. Philol., suppl. IV). V. aussi Welcker, *Æsop eine Fabel* (dans ses *Kl. Schriften*, t. II, p. 228-263), et Edelestand du Méril, *Hist. de la fable Esopique*, en tête de ses *Poésies inédites du moyen-âge*, Paris, 1854.

2. L'édition la plus récente des fables d'Ésope est celle de Halm (1852, 2e éd. 1874, Teubner).

3. Des trois grandes formes littéraires de la prose grecque (histoire, philosophie, éloquence), une seule, l'éloquence, manque encore, pour un siècle environ ; nous aurons plus tard à chercher les raisons de ce fait.

Bien que la prose fût le procédé d'expression le mieux approprié au nouvel état de la pensée grecque, et bien que cette convenance ait été sentie dès l'origine, il y eut d'abord quelques hésitations. D'importants ouvrages philosophiques furent écrits en vers, et, même en histoire, cette confusion des deux genres n'est pas sans exemple. Rien de moins surprenant : s'il était naturel que la plupart des représentants de l'esprit nouveau fussent conduits à marquer l'indépendance de leur pensée par l'adoption d'une forme également nouvelle, on comprend aussi que d'autres aient mieux aimé emprunter à la tradition antérieure, si brillante et si forte, une partie de ses ressources, plutôt que de rompre brusquement avec elle ; d'autant plus que, dans cette tradition même, il y avait des nuances, et que la poésie des cycliques ou celle des mystères présentaient déjà, nous l'avons vu, des traces d'une inspiration plus moderne.

Quant à ceux qui écrivirent en prose, ils eurent tout à créer. De là aussi quelque incertitude. Le caractère propre de la prose comparée à la poésie, c'est d'être avant tout analytique et logique : elle est par essence une sorte de protestation contre la prédominance de la sensibilité et de l'imagination ; elle vise à l'exactitude et à la vérité. Au moment où elle naquit, elle dut apparaître d'abord comme la négation même de l'art, considéré jusque là comme inséparable de la forme poétique. Ce n'est pas à dire que la prose ne puisse être, elle aussi, un instrument d'art admirable ; mais ce qui fait la beauté d'une grande prose, c'est d'abord la perfection même des qualités de logique et d'analyse qui lui sont propres : l'addition de certaines qualités poétiques à celles-là ne peut se faire avec une entière maîtrise qu'à la dernière phase de son développement, au temps d'un Platon par exemple. La prose grecque, pendant les cent premières années de son existence, n'en fut toujours qu'à la période

de début ; on ne pouvait encore avoir une claire connaissance de ce qui constitue, en prose, la beauté proprement classique, et bien moins encore de ce qui ajoute, chez certains prosateurs des époques raffinées, aux vertus propres et essentielles de la prose, un reflet inattendu de poésie. De là, chez ces vieux écrivains grecs, des tâtonnements et parfois des contradictions. En général, ils voulaient écrire comme ils parlaient, avec une grande simplicité, plus soucieux de faire des œuvres vraies que des œuvres belles. Mais cette simplicité voulue ne pouvait pas être sans mélange. D'une part, des réminiscences poétiques involontaires se mêlent parfois, chez ces écrivains encore inexpérimentés, au langage de la vie quotidienne ; ils veulent rompre avec les vers, mais leur phrase, comme leur pensée, est toute hantée de poésie ; des mots d'Homère ou d'Hésiode se mêlent à leurs discours. D'autre part, quelques-uns ont déjà le sentiment que la prose doit être capable de force, d'éclat, de beauté artistique ; mais ils ne savent pas ce que ces qualités peuvent être en dehors de l'épopée et du lyrisme, si bien qu'ils retombent encore en partie dans le langage poétique : ils devinent le but plutôt qu'ils ne le voient clairement ; ils cherchent et ils hésitent. Comme autrefois les poètes, ils travaillent sans avoir sous les yeux aucun modèle étranger ; l'évolution de la prose grecque, à cet égard, est toute spontanée ; mais, à la différence des poètes, ils sont précédés par une vieille tradition nationale (la tradition poétique) qu'ils subissent en partie alors même qu'ils la répudient.

Les courts fragments de Phérécyde de Syros, qui sont ce que nous avons de plus ancien parmi les vieux monuments de la prose grecque, sont caractéristiques à ce point de vue [1]. Le titre même de son ouvrage est formé d'un

1. Cf. le chapitre précédent, p. 454.

adjectif composé, obscur et un peu bizarre, qui ne fait guère songer au langage de la prose : il s'appelle Ἑπτάμυχος (quelque chose comme *L'antre aux sept replis*). En voici la première phrase, d'après Diogène Laërce [1] : Ζὴς μὲν καὶ Χρόνος ἔσαν ἀεὶ καὶ Χθονίη· Χθονίῃ δέ οὔνομα ἐγένετο Γῆ, ἐπειδὴ αὐτῇ Ζὴς γέρας διδοῖ. Phérécyde, il est vrai, était un mystique. Mais quelques traces de ce style subsistent encore cent ans plus tard et jusque dans Anaxagore, bien qu'il y ait dans l'ensemble un progrès marqué. Des tentatives fort incertaines dans leurs résultats, voilà donc le résumé de toute cette période. C'est le tableau de ces tentatives que nous avons à retracer à la fois dans l'histoire et dans la philosophie.

Laquelle de ces deux branches de la littérature doit avoir la priorité? S'il fallait se décider uniquement d'après les dates, la question serait difficile à résoudre. Les anciens ne savaient déjà plus quel était le premier en date des prosateurs grecs. Était-ce l'historien Cadmos de Milet? Ou Phérécyde de Syros, qu'on rangeait parmi les philosophes, bien qu'il ne fût en réalité ni philosophe ni historien, mais plutôt mystique? Il ne semble pas, à vrai dire, que les titres de Phérécyde de Syros soient bien solides. Dans l'incertitude des témoignages relatifs aux dates, on ne peut se régler que sur des conjectures ; mais pourquoi un théologien mystique, dont la pensée restait au fond toute poétique, eût-il écrit en prose, s'il n'avait eu déjà sous les yeux d'autres écrits de ce genre pour lui frayer la voie? C'est donc Cadmos de Milet qui dut avoir cet honneur, à moins que ce ne soit un véritable philosophe, Anaximandre, par exemple, ou quelque inconnu. Peu importe d'ailleurs. Nous commencerons par

1. Diogène Laërce, I, 119. J'adopte les diverses corrections proposées pour ce passage par M. H. Weil (*Revue de Philologie*, 1878, p. 85).

étudier les écrits philosophiques, parce que plusieurs sont en vers et qu'aucun, durant cette première période, n'a jamais été compté parmi les chefs-d'œuvre durables de la prose grecque. L'histoire, au contraire, dans le même temps, n'écrit guère qu'en prose, et elle produit enfin Hérodote. Logiquement donc, sinon en fait, elle correspond à une étape plus avancée dans le développement de la prose grecque.

II

§ 1. Coup d'œil sur l'ensemble de la littérature philosophique.

De toutes les œuvres philosophiques écrites avant Platon, il ne nous reste que des fragments, cités par des écrivains de dates fort différentes et dans des intentions très diverses, les uns pour leur intérêt littéraire, les autres à titre d'arguments dans une discussion philosophique, quelques-uns seulement en vue de faire connaître historiquement les doctrines de leurs auteurs. Il en résulte qu'il est fort difficile de reconstituer ces doctrines avec précision et continuité : on en ressaisit quelques parcelles, mais à chaque instant la chaîne se rompt, et les proportions générales échappent; d'autant plus que, parmi les anciens eux-mêmes, tous ne citent pas d'original. Beaucoup d'écrits furent perdus de bonne heure et on ne les connut désormais que par des extraits ou par d'autres citations antérieures.

Même obscurité sur la chronologie, si importante pour établir le développement de chaque système et l'influence qu'ils ont eue les uns sur les autres. Les dates de tous ces vieux philosophes sont fort incertaines. La plupart de nos renseignements nous viennent, à travers plusieurs inter-

médiaires sans critique, des savants de l'époque alexandrine, tels qu'Apollodore, Sosicrate, Sotion : Diogène Laërce, notamment, les cite sans cesse[1]. Or il est aisé de voir que les dates données par ces divers érudits étaient loin de concorder toujours. C'est la preuve que déjà de leur temps presque toute information directe et positive faisait défaut : on en était réduit à des conjectures appuyées sur l'étude des œuvres, sur les allusions des contemporains et des successeurs, sur tous les indices enfin qu'on pouvait trouver. Il est probable que ces érudits usaient ordinairement de leurs matériaux avec intelligence, mais on s'aperçoit promptement qu'ils obéissaient aussi à des préoccupations systématiques telles que le désir, par exemple, de trouver partout des successions régulières de maîtres et de disciples et de mettre à tout prix les hommes en relations les uns avec les autres. D'autres s'appliquent à déterminer le moment le plus brillant (ἀκμή) de chaque écrivain, et le rapportent d'une manière arbitraire à l'âge de quarante ans. De telle sorte que toutes ces dates sont fort sujettes à caution, et que nous ne pouvons nous flatter d'atteindre à autre chose qu'une approximation assez grossière.

Nous n'entrerons pas dans tout le détail de ces discussions. Pour ce qui est des doctrines, l'histoire littéraire peut se résigner facilement à ignorer beaucoup : ce qu'elle cherche surtout à mettre en lumière, c'est cette partie de la doctrine qui, dans le philosophe, montre l'homme, c'est-à-dire une certaine forme d'esprit qu'elle peut rattacher à d'autres échantillons analogues. Elle n'a donc pas à reconstituer chaque système dans son intégrité ; il lui suffit de quelques traits décisifs et caractéristiques ; peu lui importe, après cela, qu'un Héraclite, par exemple, ait

1. L'ouvrage de Diogène Laërce, Περὶ βίων καὶ δογμάτων τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκιμησάντων, est aujourd'hui notre principale source.

résolu d'une manière ou d'une autre tel problème secondaire qui n'a par lui-même que peu d'intérêt. Pour ce qui est de la chronologie, il faut aussi s'en tenir aux grandes lignes. Dans cette mesure, il est possible d'arriver à des conclusions solides. La meilleure chance, on le conçoit, c'est quand les philosophes eux-mêmes ont fait allusion à quelqu'un de leurs prédécesseurs ; la suite, alors, s'établit avec netteté. Quoi qu'il en soit, jetons d'abord un coup d'œil sur l'ensemble de cette histoire pour en démêler les caractères essentiels et les directions principales [1].

Bien que « philosophe » soit un mot grec, ce n'est pas ainsi qu'on désigna d'abord ceux qui créèrent ce que nous nommons philosophie. Le terme ordinairement usité était celui de « savant » ou de « sage, » σοφός, mot vague, qui a changé plusieurs fois de sens à mesure que changeait en Grèce la notion même de la supériorité intellectuelle. C'est Pythagore, dit-on, qui, jugeant ce mot de « savant » trop ambitieux, inventa celui d' « ami de la science, » φιλόσοφος : Dieu seul, disait-il, était vraiment sage et sa-

1. Principaux ouvrages à consulter sur l'histoire des systèmes et leur chronologie :

Zeller, *Philosophie der Griechen*, Leipzig, 1859-1868. Une traduction française de cet ouvrage monumental a été entreprise par M. Boutroux : il en a paru trois volumes jusqu'ici ; les deux premiers contiennent l'histoire de la philosophie avant Socrate.

Schwegler, *Gesch. der griech. Philosophie*, 3e édition, Fribourg, 1883 ; résumé fort clair et fort commode.

P. Tannery, *Pour l'histoire de la science hellène, de Thalès à Empédocle*, Paris, 1887 ; excellent livre pour l'étude de la chronologie des premiers philosophes et de leurs connaissances scientifiques proprement dites.

Windelband, *Gesch. der Alten Philos.*, Nordlingen, 1889, dans la collection des *Manuels* d'Iwan Müller.

Ajoutons les importants *Prolégomènes* d'Hermann Diels, en tête de son édition des *Doxographi græci* (Berlin, 1879), et la thèse de M. J. Soury, *Théories naturalistes du monde et de la vie dans l'antiquité*, Paris, 1881. Ces indications suffisent pour les lecteurs qui ne sont pas philosophes de profession. Ceux-ci trouveront dans Schwegler, p. 8-9, une bibliographie plus complète.

vant[1]. Mais, malgré Pythagore, on continua jusqu'à Platon de dire souvent σοφός (ou σοφιστής)[2]. A côté de ces termes généraux, on en employait d'autres qui désignaient avec plus de précision la nature particulière des études de chacun : c'est ainsi qu'on rencontre fort souvent les mots *physiologue* et *théologue*, qui s'expliquent assez d'eux-mêmes.

Cette diversité de noms correspond à une certaine diversité dans les doctrines. Mais, quelles que soient ces divergences, par l'objet de leurs études, par leur esprit, par leur méthode, tous ces philosophes se rapprochent : ils sont du même temps et du même pays.

Le problème qu'ils étudient est celui que les vieux poètes, dans leurs Théogonies, avaient déjà soulevé : d'où vient cet univers où nous vivons ? comment s'est-il formé ? — Problème capital, en effet, le premier qui s'offre à l'esprit de l'homme, et le dernier qu'il puisse résoudre. Sur certains points, les premiers philosophes reprennent à peu près les solutions des poètes. Homère, par exemple, avait dit à sa manière, avant Thalès, que l'eau était le principe de tout, quand il appelait l'Océan père des dieux[3]. Mais la différence est grande, malgré tout, entre les anciennes cosmogonies poétiques et les nouveaux systèmes du monde. Les premières étaient mythiques et religieuses : un Hésiode n'avait pas conscience d'inventer ; il se bornait à classer et à interpréter les données que la tradition religieuse lui offrait, et cette tradition était toute remplie de caprice et d'arbitraire. Les théories nouvelles, au contraire, sont rationalistes : le

1. Cicéron, *Tusculanes*, V, 3 ; Diogène Laërce, Préambule, 12.

2. Σοφιστής, pris habituellement en bonne part jusqu'à Platon, signifie proprement « celui qui fait profession d'habileté ou de science » dans un ordre d'activité quelconque, et s'applique non seulement aux philosophes, mais aussi aux artistes et aux poètes.

3. *Iliade*, XIV, 201.

philosophe ne s'autorise que de sa raison ; il cherche partout la trace d'une loi rationnelle ; s'il garde parfois dans son langage les noms traditionnels des divinités populaires, ces divinités sont pour lui tout autre chose que pour la foule : elles prêtent la diversité de leurs noms à l'unité fondamentale de la loi qui mène toutes choses. Une autre différence, c'est que les nouveaux systèmes reposent sur une connaissance beaucoup plus étendue et précise des faits à expliquer. Bien que la science, à cette période de son développement, soit plus pressée d'expliquer que de savoir, bien qu'elle ait hâte de se jeter dans les hypothèses et dans la métaphysique, elle étudie cependant et elle observe ; elle perfectionne l'astronomie, la géométrie, la science des nombres. Elle a d'ailleurs pleine conscience de son originalité et de son indépendance. Chez plusieurs de ses premiers représentants, on trouve de vives attaques contre la religion des poètes, contre les croyances du vulgaire. Ces penseurs sentent à merveille qu'ils sont une élite, et qu'ils foulent, pour parler comme Lucrèce, des routes que nul avant eux n'avait explorées.

A ce sujet, pourtant, un doute peut s'élever : est-ce uniquement de leurs propres recherches qu'ils ont tiré leurs conceptions ? ou ne les ont-ils pas empruntées au contraire en grande partie à ce monde oriental et égyptien qui enveloppait la Grèce de sa mystérieuse antiquité, et qui, durant tant de siècles, avait accumulé, lui aussi, les observations et les systèmes ? En fait, on trouve çà et là, entre les systèmes des premiers philosophes grecs et certaines doctrines orientales, des points de ressemblance dignes d'attention. De plus, les Grecs eux-mêmes ont volontiers parlé des influences orientales, des leçons qu'ils avaient reçues de l'Egypte ou de la Chaldée ; ils font voyager leurs grands hommes en Orient ; ils prêtent à Pythagore, à Platon, des voyages de ce genre, sans compter

que les premiers physiologues, Ioniens de naissance, se trouvaient voisins des peuples de l'Asie. Par toutes ces raisons, la question des rapports de la philosophie grecque avec l'Orient s'impose à l'attention.

Elle a été résolue, à vrai dire, très diversement par ceux qui s'en sont occupés. Les uns, avec une exagération manifeste, retrouvent dans les divers systèmes grecs toutes les grandes doctrines orientales, depuis celles de l'Egypte jusqu'à celles de l'Inde et de la Chine [1]. C'est là de la fantaisie pure, car on ne prouve ni la similitude absolue des idées ni la réalité des relations internationales que supposerait un tel échange de doctrines [2]. D'autres, au contraire, ne veulent pas que la Grèce ait rien tiré du dehors [3]; c'est peut-être un excès aussi, mais plus voisin de la vérité que le premier.

Il ne faut pas être dupe en effet des ressemblances particulières qui peuvent exister entre telle doctrine chaldéenne ou égyptienne et les systèmes de certains philosophes grecs. Le nombre des hypothèses qui peuvent se présenter à l'esprit humain est limité, surtout à une même période de son développement. Parce que l'idée d'un limon boueux d'où les êtres seraient sortis se rencontre dans les légendes chaldéennes, faut-il en conclure que Thalès a puisé là sa théorie de l'eau considérée comme le principe des êtres ? Mais la même idée, nous l'avons vu, est déjà exprimée sous forme mythique par Homère. C'est donc Homère, et non Thalès, qui aurait imité les Chaldéens ; à moins que les Chaldéens, comme Homère, n'eussent mis en œuvre une tradition déjà ancienne, ou encore que les uns et les autres aient inventé chacun pour

1. Gladisch, *Die Religion und die Philosophie in ihrer Weltgeschichtlichen Entwickelung*, 1852.

2. Zeller (trad. française), t. I, p. 46.

3. Telle est à peu près l'opinion d'Otfried Müller et de Zeller lui-même.

leur part la même idée. D'ailleurs il y a toujours, entre ces conceptions prétendues orientales et les doctrines correspondantes des philosophes grecs, une différence essentielle: c'est celle que nous venons de signaler entre les idées des vieux poètes grecs et celles des philosophes; les unes sont mythiques et religieuses, les autres purement rationnelles ; cela suffit à établir entre elles une démarcation très nette; si la matière est analogue, l'esprit est tout autre.

Quant à la croyance exprimée par les Grecs relativement à l'origine orientale de leurs idées, il convient, pour en mesurer la valeur, de voir comment elle a dû naître. On s'en rend fort bien compte en lisant Hérodote. A chaque pas que fait en Orient un Grec du v[e] siècle, il est surpris de reconnaître certaines analogies entre cet Orient mystérieux et son propre pays. Comme il a le sentiment très vif que la civilisation orientale est de beaucoup la plus ancienne, il est tout de suite tenté d'en conclure que les analogies s'expliquent par des emprunts directs ; et les prêtres égyptiens ou chaldéens, bien entendu, ne se font pas faute de le confirmer dans ce soupçon. Plus les années s'écoulent, plus cette tendance se fortifie. A mesure qu'on connaît moins l'histoire vraie de la philosophie grecque, on est disposé à accorder davantage à l'Orient, qui finit par devenir, pour les Néo-Platoniciens, comme la source unique et sacrée de toute sagesse. La légende a été se formant peu à peu : elle envahit et gagne de proche en proche. Est-ce à dire que tout, dans cette légende, soit à rejeter, et que l'Orient, par un retour inattendu, doive être considéré comme absolument étranger au développement de la philosophie grecque ? Ce serait aller beaucoup trop loin. La Grèce a toujours été en contact fort étroit avec l'Orient. Elle lui a dû l'écriture ; elle a reçu de lui, en matière de musique, d'architecture, de sculpture, de céramique, des

exemples et une sorte d'initiation ; elle lui a même emprunté quelques-uns de ses cultes, c'est-à-dire une partie de sa vie morale. Pourquoi ne lui aurait-elle pas emprunté aussi quelque chose de sa science ? Il est très certain que pour l'observation des astres, pour la géométrie, pour la connaissance des nombres, l'Orient a dû être en partie le maître de la Grèce. Mais il y a une différence essentielle entre des notions pratiques de calcul ou d'astronomie et une philosophie fondée sur ces notions. Ce qui caractérise la Grèce, c'est d'avoir dépassé audacieusement le terre-à-terre des notions pratiques pour bâtir un système du monde, et cela non point à la manière inconsciente des théogonies, échos mythiques d'une tradition impersonnelle, mais avec la claire et calme affirmation d'une science qui ne veut relever que de la raison. Or ce n'est pas l'Orient qui a pu enseigner à la Grèce cette liberté hardie de l'intelligence. S'il lui a suggéré des solutions particulières, il ne lui a pas donné l'esprit de curiosité scientifique ni l'esprit de synthèse. Il a fourni des aliments à la pensée grecque, mais il ne lui a pas communiqué la hardiesse à concevoir, la liberté de choisir et de combiner, l'indépendance, toutes ces qualités enfin qui sont le fond même et l'essence de l'esprit philosophique. Aussi, quoi qu'on doive penser peut-être des relations plus ou moins problématiques de tel philosophe grec avec l'Orient, il est permis de dire que la philosophie grecque, à la considérer dans son esprit, est originale : car les notions mêmes qu'elle a pu emprunter ailleurs sont devenues siennes par la valeur toute nouvelle qu'elle leur a donnée.

L'originalité de la philosophie grecque se montre dans la logique qui préside à son développement. On voit en effet les doctrines et les méthodes sortir les unes des autres, se combattre, se compléter, avec une régularité qui exclut l'idée d'une influence extérieure prépondérante.

Malgré les obscurités de la chronologie, l'ensemble est assez clair.

Tout d'abord l'esprit ionien cherche l'origine des choses dans un des éléments des choses sensibles (l'eau, par exemple, ou l'air), ou dans la matière confuse et indistincte. Pythagore rejette cet ordre d'explications : il fait consister l'Être dans le Nombre, c'est-à-dire dans une abstraction, mais qu'il prend pour quelque chose de concret ; c'était au fond une manière de dire que la matière sensible n'arrive vraiment à l'existence que par la proportion et par la forme. Xénophane, à son tour, remplace le Nombre par l'Unité ; l'Être, dans son essence, est immuable, immobile (ce qu'il tâche d'ailleurs de concilier avec une partie au moins des doctrines ioniennes, car celles-ci lui paraissent, sinon aller au fond des choses, du moins offrir une explication des apparences sensibles que prend l'Être). Tandis que Parménide pousse à bout la doctrine de Xénophane, Héraclite en prend le contre-pied : l'essence de l'Être n'est pas l'immobilité, c'est le changement ; le principe des choses est le feu, image de cette mobilité incessante qui entraîne tout. Arrive alors l'âge des conciliateurs. Anaxagore, tout en gardant quelque chose de la physique ionienne et du mouvement d'Héraclite, cherche un principe d'unité moins abstrait que l'Un des Eléates : il appelle *Raison* (Νοῦς) le principe de mouvement et de séparation qui débrouille son chaos. Empédocle d'Agrigente emprunte à tous ces systèmes. Mais l'âge des conciliateurs est d'ordinaire aussi celui des sceptiques : la diversité des affirmations contraires produit ces deux effets, de pousser les uns à chercher un moyen terme, les autres à tout rejeter. Ce dernier parti est celui que prennent les sophistes du v[e] siècle. Renoncer à la vaine poursuite de la science totale, sur laquelle on a jusque-là tant affirmé et si peu prouvé, s'enfermer dans la connaissance des

choses utiles à la vie pratique, voilà leur doctrine. De là, Socrate va tirer à son tour sa philosophie morale, en essayant de prouver que la seule chose utile est la connaissance scientifique de la justice. Avec les sophistes et Socrate, une autre période de la philosophie commence : le monde moral, jusque-là subordonné à l'univers physique, passe au premier plan, et si les socratiques, en dépit des leçons de leur maître, essaient encore de reconstruire un système de l'univers, c'est en partant de l'idée morale du Bien. Nous n'avons pas à aborder pour le moment cette nouvelle forme de la philosophie. Nous ne parlerons pas non plus ici des atomistes qui poursuivent, à côté des sophistes et de Socrate, la grande tradition naturaliste de la philosophie ionienne. Démocrite, le plus grand des atomistes, a pu lire une partie des dialogues de Platon ; par la date de sa vie, par certains caractères de son style et de sa pensée, il n'appartient plus à la période des débuts ; c'est dans l'histoire de la science grecque à la fin du v[e] siècle et au début du iv[e] que sa place est marquée.

On voit les traits principaux qui distinguent cette première période de la philosophie grecque : vif élan de l'esprit vers la solution des plus hauts problèmes, puissant et candide effort pour ramener l'infinie complexité des choses réelles (à peine étudiées encore et fort mal connues) à un enchaînement d'une simplicité trompeuse, hardiesse à deviner, à pousser dans toutes les directions, sagacité parfois pénétrante, et impuissance à rien démontrer. Le fond de la méthode, c'est d'abord l'hypothèse à outrance ; celle-ci s'appuie bien sur quelques faits réels, observés parfois avec une finesse ingénieuse, mais elle les dépasse de beaucoup. L'hypothèse affirme sans discuter : elle parle en style d'oracle. Après l'hypothèse paraît la déduction géométrique, qui arrive à toute sa rigueur avec Parménide. Le raisonnement philosophique

est alors aussi serré, mais aussi vide de réalité, qu'un raisonnement mathématique. Au milieu de ces tentatives, la pensée cependant se fortifie et s'assouplit ; la prose acquiert peu à peu le sentiment des qualités dialectiques et vigoureuses qu'elle déploiera dans la période attique.

Chose singulière, dans l'incertitude qui règne encore sur la séparation exacte des deux domaines de la prose et de la poésie, ce ne sont pas les systèmes des physiologues, plus attachés à la réalité sensible, qui s'expriment dans le langage de la sensibilité et de l'imagination. C'est Xénophane d'abord, ensuite Parménide, qui exposent en vers la doctrine de l'Un, comme si la vivacité de leur enthousiasme était une compensation suffisante au caractère abstrait de leur système. Empédocle les suit, mais avec plus d'adresse et moins de naïve ardeur métaphysique.

Dans cette floraison de systèmes, ce sont d'abord les Ioniens d'Asie-Mineure, ensuite les Doriens de la Grande-Grèce et de la Sicile qui tiennent le premier rang : mais ceux-ci même ont des Ioniens pour guides, car Xénophane est de Colophon et Pythagore est de Samos. Les Doriens du Péloponnèse et les Éoliens ne seront jamais de grands philosophes. Quant aux Attiques, leur heure ne doit venir qu'avec Socrate. Chacune des races grecques, en somme, reste fidèle à son caractère. L'Ionie, qui a créé l'épopée, crée aussi la science : elle est à l'avant-garde en toute spéculation. La Grande-Grèce et la Sicile sont de race mélangée et active. Les Doriens purs vivent plus qu'ils ne rêvent. Les Éoliens en sont restés à la chanson. Athènes, enfin, recueille les inventions des autres races, les mûrit et les fait servir à la connaissance du monde moral.

Nous venons d'indiquer à grands traits les caractères essentiels de la philosophie grecque dans cette première

période. Il nous reste à étudier tour à tour chacun des grands noms qui la représentent. Mais, dans cette revue, ce n'est pas au détail des doctrines que nous aurons à nous attacher : c'est avant tout, nous l'avons dit, au côté littéraire du problème, c'est-à-dire à l'histoire de l'art de penser et d'écrire telle que les œuvres de ces philosophes nous la font connaître. Il arrivera donc nécessairement que la place donnée à chacun d'eux sera parfois différente de celle à laquelle ils auraient droit dans une histoire de la philosophie. Descartes, qui tient une des premières places dans l'histoire de la philosophie moderne, n'occupe qu'un rang secondaire dans l'histoire de la littérature du XVIIe siècle.

§ 2. LES PHILOSOPHES.

Thalès, d'après la tradition unanime de l'antiquité, ouvre la liste des philosophes aussi bien que celle des Sept Sages. Comme il paraît n'avoir rien écrit [1], il n'appartient pas rigoureusement à notre sujet; mais il en est de lui comme de Socrate : il a plus agi sur la littérature que beaucoup de ceux qui ont écrit ; il fut, selon le mot d'Aristote, le chef et l'initiateur (ἀρχηγός) de toute cette sorte de philosophie [2].

Il était né à Milet, d'une vieille famille thébaine qui rattachait son origine aux compagnons phéniciens de Cadmus [3]. Il voyagea, dit-on, en Égypte, où il apprit l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Revenu en Asie-Mineure, il s'occupa des affaires publiques, s'il est vrai, comme le rapporte Hérodote [4], qu'il ait conseillé

1. C'est ce que dit Théophraste, cité par Simplicius, *Comm. sur la Physique d'Arist.*, 6, A. Cf. Diogène Laërce, I, 23.
2. *Métaphys.*, I, 3, p. 983, B, 20 (Bekker).
3. Hérodote, I, 170 ; Diogène Laërce, I, 22.
4. Hérodote, *ibid.*

aux Ioniens, ses compatriotes, de former une confédération avec un centre unique, afin d'être plus forts pour résister aux barbares. Mais il fut surtout un savant et un philosophe. Apollodore[1] le faisait vivre soixante-dix-huit ans, de 624 à 547 ; disons seulement qu'il vivait dans la première moitié du VIe siècle.

Sa réputation de savant fut si grande qu'elle resta dans le souvenir du peuple. On faisait de lui le héros de mainte légende. L'aventure de l'astrologue qui se laisse choir dans un puits est racontée par Platon comme étant arrivée à Thalès [2]. En revanche, un autre récit populaire mettait en lumière son esprit pratique : on disait qu'un jour, ayant été seul à prévoir que la récolte des olives serait abondante, il avait acheté d'avance tous les pressoirs à huile, afin de montrer à ses concitoyens combien il lui eût été facile de s'enrichir s'il l'avait voulu [3]. Ces légendes n'ont d'autre intérêt que de montrer l'impression profonde produite sur les contemporains par la grandeur de son savoir.

Est-ce encore une légende que ce récit d'après lequel il aurait prédit une éclipse de soleil arrivée pendant une bataille entre les Mèdes et les Lydiens [4] ? Quelques modernes ont exprimé des doutes à ce sujet. Mais les meilleurs juges ne considèrent pas comme impossible qu'une prédiction de ce genre, appuyée sur une longue série d'observations chaldéennes ou égyptiennes, pût être faite (d'une manière tout empirique, assurément, et assez peu précise) avec des chances suffisantes de succès [5]. Il est d'ailleurs vraisemblable, selon la juste remarque de Bergk, que c'est surtout cette prédiction qui fit sa gloire:

1. Cité par Diogène Laërce, I, 38.
2. *Théétète*, p. 174, A-B; cf. Diogène Laërce, I, 34.
3. Aristote, *Polit.*, I, 11, p. 1259, A; Diogène Laërce, I, 26.
4. Hérodote, I, 74.
5. Tannery, ouv. cité, p. 36 et suiv.

s'il n'avait été que géomètre ou philosophe spéculatif, la foule l'eût ignoré.

Comme savant, on lui attribue certains progrès astronomiques, notamment la substitution de la Petite Ourse à la Grande Ourse dans les observations des navigateurs. Mais rien de tout cela ne révèle avec certitude des recherches vraiment originales. En matière de science positive, il paraît avoir été surtout le disciple intelligent des Phéniciens et des Égyptiens, et avoir joué le rôle d'un intermédiaire habile entre eux et ses compatriotes.

Mais il ne s'en tint pas à ce genre de connaissances : sa curiosité de Grec et d'Ionien, provoquée, mais non satisfaite par les vieilles cosmogonies épiques, voulut agiter de nouveau l'éternel problème. Il disait, à la manière des poètes, que « tout était plein de dieux », faisant ainsi allusion, suivant Aristote, aux manifestations innombrables de la vie [1]. Sur l'origine des choses, il avait une théorie : il croyait que tout venait de l'eau. C'est pour cela, dit encore Aristote, qu'il se représentait la terre comme nageant à la surface de l'eau [2]. Quels étaient au juste le sens et la portée de ces affirmations ? Les anciens eux-mêmes n'en savaient pas plus que nous à cet égard; car, Thalès n'ayant rien écrit, on ne pouvait connaître sa doctrine que par quelques souvenirs légers et flottants qui s'en étaient sans doute conservés dans l'ouvrage de son successeur Anaximandre. Peu importe, après tout : ce qui est intéressant, c'est bien moins de connaître le détail des vues de Thalès, nécessairement superficielles et grossières, que d'en noter l'apparition, et de saisir ainsi, au point initial, l'impulsion décisive qui va donner le branle à toute la philosophie et à toute la science des Hellènes.

1. Aristote, *De l'Ame*, I, 5, p. 411, A, 7 (πάντα πλήρη θεῶν εἶναι). Cf. Diogène Laërce, I, 27.

2. Aristote, *Métaphys.*, I, 3, p. 983, B, 20.

Le premier philosophe qui ait écrit, c'est Anaximandre de Milet [1]. Une indication précise du chronographe Apollodore, tirée sans doute de l'ouvrage même d'Anaximandre, nous apprend qu'en 547 il avait soixante-quatre ans [2]. Il était donc né en 611, et avait écrit son livre dans sa vieillesse. Compatriote et contemporain de Thalès [3], il n'est pas douteux qu'il n'ait connu à merveille les idées de celui-ci ; ayant écrit sur le tard, il put, dans l'exposé qu'il fit de ses propres opinions, rappeler celles de son prédécesseur pour les combattre ou les corriger. Le titre de l'ouvrage était probablement Περὶ φύσεως. Une tradition rapporte qu'il prit part à la fondation d'une colonie milésienne [4]. On ignore la date de sa mort.

On comprend qu'Anaximandre ait eu la pensée de mettre son système par écrit : car le peu que nous en connaissons montre en lui un esprit original et puissant dont les idées étaient, sinon toujours claires, du moins profondes et bien liées. Ainsi que Thalès, il était à la fois un savant pratique et un philosophe. Il avait construit, disait-on, un gnomon qu'on voyait à Lacédémone ; puis une sphère [5] (peut-être une sphère céleste), et une sorte de « table géographique » ou mappemonde [6], la même sans doute qu'Aristagoras, vers la fin du VI[e] siècle, mit sous les yeux des Spartiates [7]. — Le monde, suivant lui, était sorti non de l'eau, comme le disait Thalès, mais d'une matière primitive qu'il appelait τὸ ἄπειρον. Qu'entendait-il par ce mot ? Voulait-il exprimer l'étendue illi-

1. Nous ne parlons pas de Phérécyde de Syros, qui est un mystique. Cf. plus haut, p. 454 et 469.
2. Diogène Laërce, II, 2. Diogène dit d'ailleurs formellement qu'Apollodore avait encore pu lire le livre d'Anaximandre, perdu depuis.
3. Strabon, I, 11 (p. 7, Cas.) : Θαλοῦ γεγονότα γνώριμον καὶ πολίτην.
4. Élien, *Hist. variée*, III, 17.
5. Diogène Laërce, II, 2.
6. Strabon, I, 11 (p. 7, Cas.).
7. Hérodote, V, 49.

mitée de cette matière? ou la nature ambiguë et mal définie de l'élément unique d'où toutes choses devaient sortir et qui, suivant certains textes, tenait le milieu entre l'air et l'eau ? Les anciens semblent avoir préféré le premier sens [1]. Les modernes hésitent [2]. Quoi qu'il en soit, tout était sorti de cet ἄπειρον par séparation ou distinction (ἔκκρισις) : tout devait un jour y rentrer, en attendant de nouvelles naissances et de nouvelles morts: car la vie présente n'était qu'un court moment dans cette série rythmique d'oscillations entre la naissance et la mort universelles. Anaximandre décrivait le ciel, la formation et le cours des astres, les terres et les mers. Il reprenait l'idée de Thalès pour expliquer l'origine des êtres terrestres. Une fois l'eau séparée de la matière primitive, elle avait engendré les premiers animaux. Ceux-ci à leur tour en avaient produit d'autres. Les espèces s'étaient multipliées, distinguées les unes des autres, perfectionnées. L'homme était une des plus récentes [3]. — Il est impossible de rappeler ces opinions sans être frappé de la ressemblance qu'elles offrent avec quelques-unes des théories les plus modernes de la science, et sans admirer l'esprit pénétrant qui traçait ainsi à grandes lignes un système de la nature dont certaines parties subsistent encore aujourd'hui.

Comme écrivain, nous ne pouvons plus juger Anaximandre que sur quelques mots, à peine sur quelques phrases. Cela suffit pourtant pour nous donner une idée du tour poétique de son style. Il appelait les astres « dieux célestes [4] ». Il parlait de la matière illimitée, de l'ἄπειρον, avec une sorte de grandeur religieuse :

1. Aristote, *Physique*, III, 4, p. 203, B.
2. Cf. surtout Tannery, p. 93.
3. Voir les textes dans Mullach. p. 237-239, ou dans Zeller, t. I, p. 230 et suiv. (trad. française).
4. Plutarque, *Opinions des philos.*, I, 7.

« Elle embrasse tout et mène tout..... Elle est immortelle et sans fin [1] ». Pour expliquer sa théorie des destructions et des renaissances périodiques de l'univers, il parlait de « l'injustice » de cet univers, qui « portait la peine de ses fautes [2] ». On voit qu'Anaximandre, bien que prosateur et philosophe, restait par plus d'un côté l'élève des poètes épiques et élégiaques.

Après Anaximandre, la tradition place Anaximène, né aussi à Milet [3]. Mais les indications relatives aux dates de sa vie forment un chaos inextricable. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il vécut entre Anaximandre et Anaxagore, plus près sans doute du premier que du second. Il aurait même été tout à fait son contemporain (plus jeune seulement d'une dizaine d'années) si l'on admettait comme établie une ingénieuse conjecture proposée par M. Diels [4].

Anaximène paraît avoir eu, sur la constitution générale du monde, des notions sensiblement plus exactes que celles de ses prédécesseurs [5]. On peut se demander s'il n'a pas eu connaissance de certaines idées pythagoriciennes. Au point de vue philosophique, il est un continuateur de Thalès et d'Anaximandre. Comme eux, il cherche l'élément primitif des choses ; il crut le trouver dans « l'air ». A l'idée de « séparation », par laquelle Anaximandre expliquait l'apparition des diverses substances, il substitue celle de la condensation et de la raréfaction, qui change l'air primitif soit en feu, soit en eau

1. Mullach, fragm. 1 (dans Aristote, *Physique*, III, 4).
2. Fragm. 2.
3. Diogène Laërce, II, 3; Suidas, Ἀναξιμένης.
4. Il suppose que Diogène Laërce, citant Apollodore, a donné par erreur comme la date de la naissance d'Anaximène celle de sa mort (*Rheinisches Mus.*, t. XXXI, p. 27).
5. Tannery, p. 154.

et en terre. La conception nouvelle était évidemment plus profonde à la fois et plus féconde.

Diogène Laërce parle de la simplicité de son langage, emprunté au pur dialecte ionien [1]. Il est donc probable qu'il avait su, mieux qu'Anaximandre, s'affranchir de l'imitation inconsciente des poètes. Mais nous en sommes réduits sur ce point à croire Diogène sur parole ; il ne nous reste plus une ligne du Περὶ φύσιος d'Anaximène.

En même temps que l'école de Milet développait ses systèmes naturalistes, un Ionien de Samos, Pythagore, ouvrait à la philosophie une autre voie. Il résulte des témoignages les plus dignes de foi que Pythagore n'avait laissé aucun écrit. Mais sa doctrine, comme celle de Thalès, a exercé sur la pensée grecque une action si décisive qu'il est impossible de n'en pas rappeler les principaux traits. Elle est d'ailleurs mal connue dans les détails. Le Pythagorisme, comme l'Orphisme, a prolongé sa vie à travers les âges en se transformant peu à peu. Le système primitif s'est surchargé d'une frondaison touffue d'idées récentes. En outre, le chef de l'école est devenu un personnage légendaire ; sa biographie s'est obscurcie comme sa doctrine. Pour ressaisir, sous cette végétation parasite, la personne et la vraie pensée du fondateur, il faut s'attacher uniquement aux informations les plus anciennes et sacrifier le reste.

Pythagore naquit à Samos [2]. Son père (mentionné déjà par Héraclite) s'appelait Mnésarque. Les indications relatives à sa date de la naissance et à la durée de sa vie sont

1. Diogène Laërce, II, 3 : Κέχρηταί τε γλώσσῃ Ἰάδι ἁπλῇ καὶ ἀπερίττῳ.

2. Biographies par Diogène Laërce (VIII, 1-50), et surtout par Porphyre et par Jamblique. Ces dernières ont été publiées par Westermann et Boissonade à la suite du *Diogène Laërce* de Cobet (Biblioth. Didot).

extrêmement divergentes : il est clair que les anciens en étaient réduits sur presque tous les points à des conjectures [1]. Mais on peut affirmer que la période la plus active de sa vie doit être placée dans la seconde moitié du VIe siècle. Car, d'une part, une tradition assez générale fait de lui le disciple de Phérécyde de Syros, et, de l'autre, on voit par la manière dont Xénophane [2], puis Héraclite [3], parlent de lui, qu'il devait être mort avant la fin du VIe siècle. C'est tout ce qu'il importe de savoir.

La tradition lui attribue de grands voyages, mais qui paraissent bien avoir été imaginés pour expliquer les rapports qu'on crut découvrir entre ses doctrines et celles des divers peuples de l'Orient. Ce qui est certain, c'est que, dans la force de l'âge, il quitta Samos et vint s'établir dans la Grande-Grèce, à Crotone, où il fonda son école. Pourquoi cette émigration? La tyrannie de Polycrate à Samos en fut peut-être la cause principale; peut-être aussi la nature même de l'objet poursuivi par Pythagore, moins soucieux de spéculation pure que de pratique, et dont l'école ressemblait à une secte, dut-elle le décider à chercher en pays dorien un terrain mieux préparé à recevoir ce genre de prédication. On sait le succès qui l'accueillit en Italie. Le Pythagorisme y devint florissant. A Crotone, à Sybaris, l'aristocratie adopta si bien les doctrines nouvelles que celles-ci, d'abord érigées en une sorte de philosophie d'État toute-puissante, y furent ensuite en butte à la haine des adversaires de l'aristocratie, et qu'une révolution sanglante, vers la fin du VIe siècle, dispersa les adeptes du Pythagorisme.

Pythagore, à ce moment, vivait-il encore? Les témoignages se contredisent. Les uns le font périr dans cette

1. Textes rapportés et discutés dans Zeller, t. I, p. 296, note 1 (trad. française).
2. Xénophane, fragm. 18 (Mullach).
3. Héraclite, fragm. 14 (Mullach).

révolution ; d'autres disent qu'il y échappa et mourut tranquillement à Métaponte; d'autres enfin (ce sont les plus dignes de foi[1]) affirment qu'il était déjà mort quand ses partisans furent ainsi dispersés. L'école, d'ailleurs, ne sembla un instant détruite que pour renaître aussitôt, et, au siècle suivant, avec Philolaos et Archytas, elle brilla d'un nouvel éclat.

Le Pythagorisme s'offre aux regards sous deux aspects : il est à la fois une discipline morale et un système de philosophie théorique. Comment s'est opéré, dans la pensée du fondateur, le passage de l'un à l'autre ? On peut supposer que c'est l'idée de l'harmonie, conçue à la fois comme une explication théorique des choses et comme une règle pratique de vie, qui servit de transition. Le Pythagorisme ressemble à la cité platonicienne, qui est avant tout une république idéale fondée sur la justice, mais où les meilleurs s'occupent à contempler dans son essence cette idée du juste sur laquelle repose l'État.

Il y eut une vie pythagoricienne comme il y avait une vie orphique, et les deux conceptions étaient assez semblables dans la pratique pour que plus tard une fusion se soit accomplie. La tradition qui fait de Pythagore un disciple de Phérécyde exprime avec justesse cette relation. Mais Pythagore, esprit puissant et autoritaire, donna sans doute plus de force et de cohésion, plus de profondeur aussi, à la nouvelle discipline morale dont il fut l'initiateur. Nul doute d'ailleurs qu'il n'ait dû beaucoup à des influences doriennes. Diverses légendes traduisent cette idée : on faisait de lui un fils d'Apollon[2] ; on racontait qu'il avait reçu sa doctrine de la prêtresse delphique Thémistocléa[3]; on le faisait voyager à Sparte et

1. Aristoxène, cité par Jamblique.
2. Porphyre, 2.
3. Aristoxène, dans Diogène Laërce, VIII, 21.

en Crète [1]. Tout cela signifie que la discipline pythagoricienne avait un caractère dorien très prononcé ; on comprend qu'elle ait surtout fleuri dans des cités d'origine et de civilisation doriennes. Les membres de la secte se soumettaient à des règles rigoureuses [2] : chaque heure du jour avait son emploi déterminé ; les repas se prenaient en commun ; on pratiquait certaines abstinences ; des examens de conscience fréquents étaient prescrits ; c'était une sorte de vie conventuelle, soumise à des règles immuables. Des maximes impératives, véritables « commandements » de cette petite Église, marquaient à chacun son devoir ; αὐτὸς ἔφα, « le maître l'a dit », était une formule qui coupait court à toute discussion [3].

Si le Pythagorisme n'avait été que cela, il mériterait une place dans l'histoire des mœurs plutôt que dans celle de la philosophie et de la littérature ; mais il avait aussi une partie spéculative et théorique.

Le fondement du système, c'est que l'essence de toutes choses est le nombre. Rompant avec l'école ionienne, qui cherchait un principe physique, il imagine un principe mathématique. Il confond l'abstrait et le concret. Il ne voit pas que le nombre est une abstraction ; il en fait une substance et une cause active. Illusion bizarre aux

1. Diogène Laërce, VIII, 3.
2. Cf. Zeller, t. I, p. 310 et suiv.
3. Le petit poème qu'on appelle les *Vers dorés* (χρυσᾶ ἔπη) et qui est faussement attribué à Pythagore lui-même, peut donner une idée de ces préceptes. C'est un cours de morale pratique en 71 vers. On ne sait qui en est l'auteur. Plusieurs formes suspectes (ἐξαχέσας pour ἐξακεσάμενος, v. 66 ; ἀπολείψας pour ἀπολιπών, v. 70) semblent indiquer une rédaction d'époque assez basse ; mais le fond peut en être plus ancien. Quoi qu'il en soit, ce poème jouit dans l'école pythagoricienne d'une grande réputation, et nous avons encore un long commentaire d'Hiéroclès (v[e] siècle ap. J.-C.) sur ces sentences. Les *Vers dorés* (ainsi nommés en raison du grand prix qu'on y attachait) ont été publiés dans les *Fragmenta philosophorum græcorum* de Mullach (Didot), t. I, p. 193-199.

yeux des modernes, habitués depuis des siècles à ces distinctions ; mais bien naturelle, si l'on songe qu'encore au temps de Platon un sophiste pouvait confondre l'idée abstraite de beauté avec l'idée concrète d'un objet réellement beau [1]. Et erreur féconde, après tout, puisqu'elle introduisait dans la science théorique des choses la considération d'un élément nouveau et capital, le seul vraiment intelligible, celui de la forme exprimée mathématiquement. L'origine de cette idée n'est pas douteuse, et elle fait grand honneur à Pythagore : véritable fondateur des mathématiques en Grèce, il ne s'était pas contenté d'étudier les nombres en eux-mêmes, il avait voulu tout calculer et tout mesurer ; il avait porté partout le calcul mathématique; or, voilà qu'aussitôt d'étranges rapports lui étaient apparus de tous côtés : en musique, entre la sensation produite par la note, et le nombre qui représente la longueur de la corde sonore; en géométrie, entre la sensation qui résulte de la forme visible, et le nombre qui traduit cette forme. Comment de pareilles découvertes n'auraient-elles pas jeté son esprit dans une sorte d'ivresse et d'enthousiasme ? Dès lors, il fit du nombre le principe unique de tout ce qui existe, du monde moral ainsi que du monde physique.

Pour ce qui est du monde physique, disons seulement que la cosmologie pythagoricienne, très imparfaite encore, est cependant en grand progrès sur celle de ses prédécesseurs ; et, chose curieuse, c'est en partie sans doute à l'observation, mais en partie aussi à certaines conceptions *a priori* tirées des nombres, que Pythagore a dû cette supériorité. Inutile d'ailleurs d'entrer dans les détails du système : sur le nombre et l'ordre des pla-

1. Aujourd'hui même, à vrai dire, combien de gens comprennent à fond, et sans jamais s'y tromper, que le triangle dont le géomètre étudie les propriétés est un triangle idéal, et non celui qui est figuré sur le tableau ?

nètes, sur le feu central, sur l'antiterre, sur l'harmonie des sphères, on trouvera chez les historiens de la philosophie des explications qui seraient ici superflues. Bornons-nous à rappeler que c'est lui, selon la tradition,[1] qui eut le premier l'idée d'appeler le monde Κόσμος, c'est-à-dire « ordre »; beau mot, qui a fait fortune; idée bien digne du grand esprit pour qui la matière n'était rien sans le nombre et sans l'harmonie[2].

Pour ce qui est du monde moral, il y introduisait l'arithmétique d'une manière qui nous paraît, à vrai dire, surtout bizarre par la subtilité des applications. Pourquoi la justice, par exemple, lui paraissait-elle correspondre au nombre 4 plutôt qu'à tout autre[3]? Les assimilations de ce genre avaient été multipliées par Pythagore avec une subtilité infatigable.

Beaucoup de points, même très importants, restent mal connus dans sa doctrine. Aristote semble dire, par exemple, qu'il n'avait pas clairement expliqué comment les êtres étendus avaient pu sortir de l'unité primitive[4]. C'est peut-être, après tout, que l'explication n'était pas facile à donner. Mais il y a beaucoup de théories pythagoriciennes dont on ne saisit même pas bien la relation avec l'ensemble du système, et d'autres qu'on ne fait qu'entrevoir. Quelle idée, notamment, se faisait-il de la divinité, pour laquelle il professait une piété profonde? Que pensait-il de la nature de l'âme? Comment expliquait-il l'immortalité de celle-ci, et comment rattachait-il à la théorie du nombre sa croyance à la métempsycose, attestée déjà par Xénophane? Autant de problèmes insolubles.

1. Diogène Laërce, VIII, 48.
2. On voit sans peine quelle influence ces vues de Pythagore devaient exercer plus tard sur Platon et sur Aristote.
3. Simonide de Céos, on le sait, s'est souvenu de cette théorie (fragm. 5, v. 2).
4. *Métaphys.*, XII, 6; p. 1080, B, 20, Bekker.

Malgré les bizarreries du Pythagorisme, il n'est que juste de rendre hommage à la puissante conception qui l'inspire et à la beauté morale qui s'y manifeste. Nous n'avons pas à parler ici des disciples de Pythagore qui, au siècle suivant, reprirent et rédigèrent sa doctrine en y ajoutant. Mais il était indispensable de rappeler ce que fut Pythagore pour comprendre ensuite et Xénophane et l'Éléatisme; car il n'est pas douteux que Xénophane ne lui doive beaucoup, à la fois pour le sentiment religieux et pour la conception philosophique fondamentale.

Xénophane[1], fils d'Orthomène[2], était de Colophon. Suivant Apollodore, il naquit dans la 40e Olympiade[3] (620-617); suivant d'autres, dans la 50e seulement[4]. Ni l'une ni l'autre de ces dates n'est certainement tout à fait exacte. On sait que Xénophane vécut fort âgé; car, d'après son propre témoignage, il faisait encore des vers à quatre-vingt-douze ans[5]. Il ne peut être mort ni beaucoup plus tôt que la fin du VIe siècle, — car il parle quelque part de Pythagore comme d'un personnage déjà presque légendaire[6], — ni beaucoup plus tard, — car Héraclite à son tour parle de Xénophane comme d'un prédécesseur déjà disparu[7]. Si l'on admet qu'il ait vécu un siècle environ, il en résulte qu'il naquit aux environs de l'an 600; la date d'Apollodore est probablement un peu trop recu-

1. Cf. Diogène Laërce, IX, 18-20. — Sur Xénophane, cf. Cousin, *Nouveaux fragments philosophiques*, p. 9-95.
2. Apollodore, dans Diogène Laërce, IX, 18.
3. Apollodore, dans Clément d'Alexandrie (*Strom.*, I, 301, C).
4. Diogène Laërce (IX, 20) place son ἀκμή dans la 60e Olympiade, ce qui donne pour sa naissance la 50e (580-577). — Ailleurs (*ibid.*, 18), sur l'autorité de Sotion, Diogène dit simplement que Xénophane fut contemporain d'Anaximandre.
5. Fragm. 24 (Mullach).
6. Fragm. 18.
7. Héraclite, fragm. 14 (M.).

léé, mais celle des autres biographes pourrait bien être trop rapprochée[1].

La plus grande partie de la vie de Xénophane se passa hors de sa patrie. C'est à vingt-cinq ans, semble-t-il, qu'il abandonna Colophon[2]. On cite Zante et Catane, en Sicile, parmi les endroits où il séjourna. Mais il dut souvent changer de résidence, s'il est vrai, comme il paraît le dire lui-même, qu'il ait promené pendant soixante-sept ans ses méditations à travers la Grèce[3]. Quand la ville d'Élée, en Lucanie, eut été fondée par les Phocéens fuyant devant Harpagos (vers 544), il s'y rendit sans doute et y passa de nombreuses années, car il avait composé un poème épique sur cette fondation, et c'est là d'ailleurs que sa doctrine s'implanta et fit école.

Xénophane, à la différence des physiologues ioniens et

1. M. Diels (*Rheinisches Mus.*, t. XXXI, p. 23) suppose qu'Apollodore avait indiqué la 50e Olympiade, et non la 40e, mais que la lettre M (= 40) fut de bonne heure substituée par erreur à la lettre N (= 50) dans une copie de l'ouvrage d'Apollodore, et que l'indication se répandit de la sorte inexactement. J'en doute. Apollodore, en effet, ajoutait que Xénophane « avait prolongé sa vie jusqu'au temps de Darius et de Cyrus » (παρατετακέναι ἄχρι τῶν Δαρείου τε καὶ Κύρου χρόνων). Si le nom de Cyrus est exactement rapporté, cette manière de dire semble indiquer les premières années du règne de Darius plutôt que les dernières. Or Darius est monté sur le trône en 523. Comme Apollodore connaissait la longévité de Xénophane, il était bien forcé pour être conséquent de le faire naître vers 620.

2. Fragm. 24 (Mullach):

Ἤδη δ' ἑπτά τ' ἔασι καὶ ἑξήκοντ' ἐνιαυτοί
  Βληστρίζοντες ἐμὴν φροντίδ' ἀν' Ἑλλάδα γῆν,
Ἐκ γενετῆς δὲ τότ' ἦσαν ἐείκοσι πέντε τε πρὸς τοῖς.

3. Bergk, il est vrai, entend le mot βληστρίζοντες au figuré et ne voit là qu'une allusion à la gloire du poème philosophique de Xénophane, répandue par toute la Grèce. Il faudrait alors considérer ce poème comme une de ses premières œuvres : c'est peu probable, surtout si l'on place la naissance de Xénophane, comme fait Bergk, en 620; car Xénophane aurait alors écrit avant Anaximandre, dont Théophraste dit au contraire qu'il connut le système (Diog. Laërce IX, 21).

de Pythagore, n'était pas uniquement un philosophe ; il était plutôt, par profession, un poète; il avait composé des élégies, un poème semi-historique sur la fondation de Colophon, un autre sur celle d'Élée ; puis des iambes et des parodies [1]. Lui-même récitait ses vers en public, comme un rapsode [2]. On comprend que, lorsqu'il voulut exprimer ses idées sur la nature, il ait été amené naturellement à employer la forme poétique.

Dès sa jeunesse, à Colophon, il dut entendre parler beaucoup des recherches nouvelles de Thalès et d'Anaximandre. Esprit curieux, à la fois enthousiaste et fin, il ne pouvait manquer de s'intéresser à ces spéculations, dont le souvenir se retrouvera d'ailleurs dans son propre système. Mais il est probable que c'est surtout en Sicile et en Italie qu'il devint philosophe, quand le voisinage du Pythagorisme florissant l'obligea, pour ainsi dire, à y regarder de plus près. Le caractère même de sa philosophie, grave et religieuse, semble indiquer qu'elle est le fruit d'un âge plutôt avancé. En outre l'influence de la doctrine pythagoricienne, soit qu'il s'en rapproche, soit qu'il la combatte, n'y peut être guère méconnue [3].

Le poème philosophique de Xénophane, intitulé probablement Περὶ φύσιος, était en hexamètres. Il ne nous en reste qu'une quinzaine de fragments formant en tout à peu près trente vers. On peut y ajouter quelques vers encore dont la pensée est philosophique, mais qui semblent avoir appartenu à d'autres ouvrages, à des élégies ou à des parodies [4]. C'est assez dire que le système de Xéno-

1. Diogène Laërce, IX, 18.
2. Id., *ibid.*
3. Par exemple quand Xénophane nie (Diogène Laërce, IX, 19) la respiration du monde, qui semble n'avoir été enseignée à cette date que par les Pythagoriciens. Cf. Tannery, p. 121. — Noter aussi que, dans l'énumération d'Héraclite (fragm. 14), Xénophane semble placé chronologiquement entre Pythagore et Hécatée.
4. On s'est quelquefois demandé si Xénophane avait vraiment écrit

phane nous échappe en grande partie. On peut cependant en entrevoir quelque chose.

Un des traits qui frappent d'abord dans ces fragments, c'est le sentiment plusieurs fois exprimé de la faiblesse de l'esprit humain et des obscurités qui l'environnent.

Sur ce que je dis des dieux et de toutes choses, aucun homme n'a jamais été ni ne sera qui puisse connaître exactement la vérité. Son langage fût-il aussi parfait que possible, lui-même n'en saurait rien ; l'apparence règne en toutes choses [1].

En d'autres termes, l'homme, suivant le mot de Pascal, ne sait le tout de rien. Il est curieux de trouver ce sentiment si vif presque au début de la philosophie. Cela dénote chez Xénophane un esprit remarquablement ferme et maître de soi. Qu'on ne s'y trompe pas, pourtant : Xénophane n'est pas un sceptique à la Montaigne ; il ne renonce pas à chercher le vrai ; il s'y attache, au contraire, avec ardeur, et il proclame avec force ce qu'il croit tel ; il espère même en un certain progrès de la science [2]. Mais il fait des distinctions. Ce qui lui paraît le plus douteux, ce sont les théories des Thalès et des Anaximandre sur la nature des choses visibles : ce qui lui paraît le plus certain, comme plus tard à Parménide, c'est la nature de l'être divin.

Xénophane est le premier Grec qui ait parlé du Dieu unique avec un sentiment d'adoration tout à fait profond et conséquent : c'est déjà l'accent d'un platonicien ou d'un

un poème théorique et suivi sur l'origine des choses, ou si les fragments philosophiques qui nous restent de lui n'avaient pas tous appartenu à des ouvrages d'autre sorte, par exemple à des poèmes satiriques contre Homère ou Hésiode. Cf. Tannery, p. 128. Cette dernière opinion est peu vraisemblable. On ne voit guère comment certains détail de cosmologie auraient pu trouver place dans des poèmes dirigés contre Homère ou Hésiode. Le ton d'ailleurs en est souvent grave et didactique, nullement satirique.

1. Fragm. 14. Cf. fragm. 15.

2. Fragm. 16.

chrétien. Sur ce point, nulle hésitation apparente, nulle trace de cette prudence à demi sceptique dont il disait tout à l'heure la nécessité. Il condamne énergiquement le polythéisme populaire et poétique, celui d'Homère et d'Hésiode, qui se représente les dieux comme des hommes, et comme des hommes souvent méchants :

> Tous les crimes sont prêtés aux dieux par Homère et par Hésiode ; tout ce qui, parmi les mortels, est objet de blâme et de réprobation, toutes les actions honteuses remplissent leurs chants : vols, adultères, tromperies réciproques[1].

On croit entendre Polyeucte :

> La prostitution, l'adultère, l'inceste,
> Le vol, l'assassinat, et tout ce qu'on déteste,
> C'est l'exemple qu'à suivre offrent vos immortels.

Xénophane se moque de cette grossièreté d'esprit qui ne peut concevoir les dieux qu'à l'image de l'homme :

> Les mortels croient que les dieux naissent comme eux, avec leurs sens, leur voix et leur corps[2].
> Si les bœufs et les lions avaient des mains, s'ils savaient dessiner comme les hommes, ils feraient des dieux à leur propre ressemblance ; les chevaux les représenteraient pareils à des chevaux ; les bœufs, à des bœufs, avec une forme et des membres semblables aux leurs[3].

De même, les dieux thraces ont les cheveux rouges et les yeux bleus ; les dieux éthiopiens sont noirs et camus[4]. — Pour lui ce n'est pas ainsi qu'il se représente la divinité. Elle ne ressemble à l'homme ni par le corps ni par la pensée[5]. Sans yeux, sans oreilles, sans organe

1. Fragm. 7.
2. Fragm. 5.
3. Fragm. 6.
4. Clément d'Alex., *Strom.*, VII, p. 711, B.
5. Fragm. 1.

intellectuel, le dieu suprême « voit, pense, entend tout entier[1] ». Sa pensée souveraine gouverne tout sans effort[2]; immobile et immuable, elle ne va point çà et là[3]. Les Éléates demandaient un jour à Xénophane s'il fallait sacrifier à Leucothéa et la célébrer par un thrène : il répondit que, si elle était déesse, elle n'avait pas besoin de thrènes, et que, si elle était femme, elle n'avait pas droit à un sacrifice[4]. La divinité ne naît ni ne meurt, elle existe[5]. Xénophane dit quelquefois, comme le vulgaire, « les dieux », au pluriel[6]; mais nul ne peut s'y tromper; ce qu'il appelle ainsi, ce sont les manifestations particulières de la divinité; celle-ci est une dans son essence. Quels rapports existent entre Dieu et le monde? Dieu est-il distinct de l'ensemble des choses, ou, au contraire, s'y confond-il comme une âme de l'univers partout répandue (*magnos diffusa per artus*), qui l'anime et le fait vivre? Les témoignages anciens conduiraient plutôt à la seconde opinion[7]; il est possible cependant que la question ne se soit pas nettement posée pour Xénophane et qu'il n'y ait pas répondu d'une manière expresse. Quoi qu'il en soit, la nouveauté de ces vues était grande. Jamais protestation aussi nette ne s'était élevée contre les naïvetés de l'anthropomorphisme; jamais on n'avait rompu si ouvertement avec la tradition des vieux poètes. C'est une date considérable dans l'histoire de la pensée grecque que celle où se manifeste avec cet éclat la tendance idéaliste et la foi dans une réalité extra-sensible. Il est d'ail-

1. Fragm. 2 : Οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει.
2. Fragm. 3.
3. Fragm. 4.
4. Aristote, *Rhét.*, II, 23; p. 1400, B, 5, Bekker.
5. Id., *ibid.*, p. 1399, B, 6.
6. Fragm. 14 et 21 (fin).
7. Platon, *Sophiste*, p. 242, D ; Aristote, *Métaph.*, I, 5, p. 986, B, 10 ; Théophraste, cité par Simplicius, *Physique*, 5, B ; Cicéron, *Académ.*, II, 37, 118.

leurs permis de croire que Xénophane n'aurait pas envisagé ainsi le problème de l'Être si Pythagore ne lui eût frayé la voie.

Après cela, comment Xénophane s'expliquait-il, dans le détail, la naissance des choses sensibles, et comment se figurait-il la constitution actuelle du monde? On peut dire que c'est là, dans son système, un point secondaire. Si la vraie cause de tout est dans l'Être un et immuable, peu importent la succession et la coordination des apparences éphémères. Xénophane, dans cette partie de sa théorie, semble s'être inspiré de Thalès et d'Anaximandre, en ajoutant à leurs vues quelques observations ingénieuses et neuves, et surtout en les corrigeant par les prudentes réserves de son demi-scepticisme. Il admettait que tous les êtres mortels étaient sortis de la terre et de l'eau[1]; qu'à l'origine, la terre et l'eau étaient mélangées, et que le temps les avait séparées; il en donnait pour preuve qu'en pleine terre et dans les montagnes on trouve des coquillages, qu'à Syracuse, à Paros, dans des carrières ou dans des rochers, on voit des empreintes de poissons[2]. Les astres sont des nuages enflammés[3]. L'arc-en-ciel, que le vulgaire appelle Iris, est un nuage multicolore[4]. Le ciel est sphérique; les racines de la terre plongent en bas à l'infini[5]. Mais sur tout cela, encore une fois, nulle affirmation tranchante; en pareille matière, l'homme n'est sûr de rien. « Telles sont, disait-il, mes opinions, conformes à la vraisemblance[6]. »

Pour exprimer des idées aussi neuves, Xénophane avait eu besoin d'une forme et d'un style en partie nou-

1. Fragm. 9 et 10.
2. *Philosophumena*, XIV, 5.
3. Plutarque, *Opinions des philosophes*, II, 13.
4. Fragm. 13.
5. Fragm. 12.
6. Fragm. 15 : Ταῦτα δεδόξασται μὲν ἐοικότα τοῖς ἐτύμοισι.

veaux. Dans ces courts fragments, il y a de la précision, une netteté parfois un peu sèche, comme il convient à l'exposition scientifique, mais souvent aussi une plénitude élégante et sévère, beaucoup d'habileté à exprimer des idées difficiles, de la véhémence, une ironie puissante bien que sobre, une grandeur enfin qui vient de la grandeur même de la pensée. Bien qu'il ne soit pas à proprement parler un dialecticien, il a plus de souplesse dans la discussion que n'en paraissent avoir eu les premiers prosateurs : la poésie est à cette date un instrument plus docile que la prose ; entre les mains d'un artiste, elle se prête mieux à l'expression des idées subtiles et délicates.

Des autres ouvrages de Xénophane, et surtout de ses élégies, il nous reste des fragments non pas plus nombreux, mais plus étendus, où se laissent voir la grâce sérieuse de sa pensée et le tour aimable de son talent. Plus d'une fois, on y retrouve son dédain des opinions vulgaires ou sa préoccupation des idées philosophiques. C'est dans une élégie qu'il se moquait de la doctrine de Pythagore sur la métempsycose :

> Un jour, dit-on, passant près d'un chien qu'on battait, il s'apitoya et prononça ces mots : « Cesse de frapper ; l'âme d'un de mes amis habite ce corps ; je le reconnais à la voix[1]. »

Ailleurs, parlant des entretiens qui s'engagent après boire, il voulait qu'on en bannît les « frivoles fictions des ancêtres », « les combats des Titans, des Géants et des Centaures », et qu'on y gardât toujours « un juste souci des dieux[2] ». Il n'aime pas mieux les athlètes que les poètes épiques ; sur ce point encore, il brise avec la tradition. Il parle déjà des vainqueurs d'Olympie comme feront plus tard les Euripide et les Platon. La philosophie est bien supérieure à ces vanités :

1. Fragm. 18.
2. Fragm. 21.

Qu'un homme, à Olympie, l'emporte par la vitesse de ses pieds, qu'il triomphe au pentathle, à la lutte ou au pugilat douloureux, qu'il brille dans le terrible pancrace, il est regardé de ses compatriotes avec admiration, honoré dans les jeux d'une place glorieuse et en évidence, nourri aux frais du public, accablé de dons par la cité. S'il l'emporte par ses coursiers, mêmes avantages. Il ne me vaut pas, cependant; car, bien au-dessus de la force des hommes et de la vitesse des chevaux, s'élève notre sagesse [1].

Dans un beau passage d'une autre élégie, il décrivait le luxe des nobles de Colophon, funeste emprunt fait aux Lydiens par ses compatriotes :

Ils se rendaient à l'agora tout vêtus de pourpre, au nombre de plus de mille, pleins d'orgueil, fiers de leurs gracieuses chevelures, couverts de fins parfums [2].

Xénophane voulait qu'on s'occupât de la vertu, sans austérité excessive pourtant : il en faisait l'assaisonnement naturel d'un repas aimable et brillant :

Voici que le sol de la pièce est purifié : les mains sont nettes, les coupes brillantes; l'un présente aux convives des couronnes, l'autre, dans une coupe, offre un agréable parfum. Le cratère se dresse, source de joie. Le vin, dans la terre cuite, est prêt, abondant, doux, parfumé; l'encens remplit l'air de ses suaves effluves. L'eau est fraîche, douce et pure. Des pains blonds sont servis; la table en fête est chargée de fromage et de miel. L'autel, au milieu, est couvert de fleurs. La demeure tout entière résonne de chants et d'allégresse. Tout d'abord, des hommes sages chanteront la divinité par de pieuses et pures paroles, en faisant des libations et en demandant la faveur d'être justes. Voilà, mes amis, ce qui convient mieux que les orgies; buvons de manière à pouvoir encore, si l'âge n'a pas brisé nos forces, regagner notre demeure sans l'aide d'un esclave [3].

1. Fragm. 19.
2. Fragm. 20.
3. Fragm. 21.

Socrate aurait approuvé cette mesure exquise de belle humeur et de philosophie. On reconnaît dans ces vers l'Ionien de Colophon, le contemporain plus jeune de Mimnerme. Les idées philosophiques de Xénophane furent après lui, à Élée, recueillies et reprises, mais non sa bonne grâce et sa bonhomie.

La doctrine de Xénophane suscita presque aussitôt, dans les premières années du v[e] siècle, deux systèmes opposés, celui d'Héraclite d'Ephèse et celui de Parménide d'Élée. Xénophane avait, pour la première fois, distingué nettement deux choses : le Tout immuable, et la diversité changeante des phénomènes particuliers ; mais il n'avait, semble-t-il, sacrifié ni l'un ni l'autre [1]. Héraclite, au contraire, rejette l'immuable, tandis que Parménide rejette le changement. D'Héraclite ou de Parménide, lequel a précédé l'autre ? Le problème est obscur ; car les indications chronologiques positives font défaut ou sont peu sûres. Il semble pourtant que c'est le livre d'Héraclite qui parut le premier [2]. D'une part, en effet, Héraclite cite Xénophane et ne cite pas Parménide, dans un passage où il semblait cependant naturel que le nom de celui-ci fût mentionné si Héraclite l'avait connu. D'autre part, on trouve dans les fragments de Parménide quelques vers [3] où l'on est tenté de voir une allusion à la doctrine et même aux expressions du philosophe d'Éphèse. Ajoutons que, si celui-ci avait écrit après Parménide, il semble qu'il aurait dû mettre dans son livre plus de dialectique qu'il n'a fait : aux affirmations de Xénophane, on pouvait opposer des affirmations contraires ; pour combattre les

1. Sur les phénomènes particuliers, il avait plutôt affirmé la difficulté de les bien connaître que nié positivement leur réalité.

2. Cf. Zeller, II, p. 190 (trad. française). Mais l'opinion de Zeller semble flottante. Il dit à peu près le contraire deux pages plus loin.

3. V. 46-51. Cf. Schwegler, p. 92, n. 8. Zeller nie cette allusion (p. 191-192).

raisonnements de Parménide, il fallait des raisonnements dont on ne trouve pas trace dans les fragments de l'Éphésien. On comprend d'ailleurs à merveille que la contradiction violente dirigée par Héraclite contre certaines idées de Xénophane ait poussé le disciple de celui-ci à redoubler de rigueur et à serrer son jeu. Pour toutes ces raisons, nous étudierons d'abord Héraclite. L'enchaînement des doctrines éléatiques n'en sera pas moins clair, et il semble que le choc des idées les unes contre les autres, l'influence réciproque, le drame philosophique enfin de cette curieuse période en sera plus sensible.

Héraclite [1], fils de Blyson, naquit à Éphèse, probablement vers 540, à quelques années près [2]. Il appartenait à une famille aristocratique qui prétendait descendre d'Androclos, fils de Codros, fondateur d'Éphèse. Cette famille était en possession d'une charge, probablement religieuse, qui continuait de s'appeler la « royauté ». Héraclite, appelé à l'exercer, la laissa à son frère [3]. Sa pensée hautaine l'éloignait de la vie pratique : il méprisait la foule. Le satirique Timon l'appelait « insulteur de la multitude [4] ». La tradition avait conservé le souvenir (plus ou moins authentique) de quelques-uns des

1. Biographie dans Diogène Laërce, IX, 1-17; notice de Suidas, v. Ἡράκλειτος. — Cf. Zeller, t. II, p. 99 et suiv. (trad. française).

2. Diogène Laërce, sans doute d'après Apollodore, place sa *maturité* (ἀκμή) dans la 69e Olympiade (505-501). Il est vrai que d'autres sources (cf. la note de Zeller, p. 99-101) le font naître une quarantaine d'années plus tard. Mais c'est là certainement une erreur, amenée par cette circonstance que la tradition mettait son ami Hermodore en relations avec les Décemvirs. A supposer que le fait de ces relations soit exact, cela ne prouverait nullement qu'Héraclite eût été du même âge qu'Hermodore. Épicharme, qui écrivait vers 470, fait allusion au système d'Héraclite comme à une doctrine bien connue. Cf. Épicharme, v. 190-195 (Mullach), cité par Diogène Laërce, III, 11, et v. 274 (M.), cité par Stobée, *Floril.* XXXVII, 16.

3. Diogène Laërce, IX, 6, à rapprocher de Strabon, XIV, 1, 3, p. 632.

4. Ὀχλολοίδορος (cité par Diogène Laërce, IX, 6).

mots amers qu'il se plaisait à lancer contre les Éphésiens. Ceux-ci ayant exilé son ami Hermodore, il redoubla contre eux d'acrimonie et de sarcasmes. Il vécut à l'écart, en misanthrope, uniquement occupé de ses méditations. Prié par ses compatriotes de leur donner des lois, il s'y refusa, trouvant leur méchanceté incurable [1]. Il mourut d'hydropisie, dit-on, vers l'âge de soixante ans [2]. — La légende a rendu son nom populaire en l'opposant à celui de Démocrite, qui riait de tout, tandis qu'Héraclite pleurait sans cesse [3]. Sous une forme naïve, la légende exprime pourtant une idée juste : Héraclite est un dédaigneux, un solitaire, et le fond de sa pensée est triste ; car il a, le premier en Grèce, proclamé la vanité essentielle de toutes choses, et brusquement substitué aux beaux contours du vieux monde poétique l'universelle et fuyante instabilité de l'écoulement sans fin.

Beaucoup d'incertitude, à vrai dire, enveloppe son système [4]. Il l'avait exposé dans un livre en prose que les anciens intitulèrent tantôt *De la nature*, tantôt *Les Muses* [5], et qui était divisé, selon Diogène Laërce, en trois parties [6] : la première, sur l'ensemble des choses (περὶ τοῦ παντός), la seconde sur la politique et la morale, la troisième, sur la théologie. Nous n'en avons plus que des fragments. La plupart sont pleins d'intérêt, mais trop souvent la suite des idées, la relation et la proportion des différentes parties, quelquefois même le vrai sens

1. Diogène Laërce, IX, 2.
2. A ce sujet, anecdotes peu dignes de foi dans Diogène Laërce, IX, 4.
3. Sénèque, *De ira*, II, 10; etc.
4. Principales études : Ferd. Lassalle : *Die Philosophie Herakleitos des Dunkeln von Ephesos*, 2 vol., Berlin, 1858 ; Bernays, divers travaux recueillis dans le t. I de ses *Opuscules* (*Gesammelte Abhandlungen*), Berlin, 1885 ; L. Dauriac, *De Heraclito Ephesio*, Paris, 1878 (thèse) ; Pfeiderer, *Die Philosophie des Heraklit von Ephesos im Lichte der Mysterienidee*, Berlin, 1886.
5. Diogène Laërce, IX, 12.
6. Id., *ibid.*, 5.

de certaines affirmations, nous échappent, et nous en sommes réduits à conjecturer, ou, plus simplement, à ignorer. Essayons cependant, sans y mettre trop de rigueur, de ressaisir le fil, là où l'on peut encore l'entrevoir.

L'ouvrage débutait par une affirmation méprisante de l'ignorance et de la sottise humaines[1]. Plusieurs fragments reproduisent la même idée ; ils appartenaient peut-être à cette sorte de préface où Héraclite commençait par rompre ouvertement en visière à l'opinion des autres hommes. Le savoir d'un Hésiode, d'un Pythagore, d'un Xénophane, d'un Hécatée, n'était pas pour lui donner le change[2] : « Grand savoir, disait-il, mauvais savoir[3]. » Ce qui trompe les hommes, c'est qu'ils s'en rapportent aveuglément à leurs sens : « Les yeux et les oreilles sont de mauvais témoins, si l'on a l'âme d'un barbare[4]. » Il faut s'élever du visible à l'invisible[5]. Il faut suivre non les impressions individuelles, mais « la raison commune » (ξυνὸς λόγος), dont Héraclite n'est que l'interprète[6].

Or, qu'enseigne cette raison sur l'ensemble des choses (περὶ τοῦ παντός)? Elle enseigne que la variété apparente est une illusion. Tout est un[7]. Mais cette unité n'est pas immobile, comme le croyait Xénophane. Elle n'est, au contraire, que mobilité. Tout s'écoule et rien ne subsiste[8]. Le flux des êtres ressemble au courant d'une rivière[9]. Le fond des choses, c'est le feu, qui s'allume et s'éteint tour à tour, éternel, mais toujours en mouvement, toujours

1. Fragm. 1 (Mullach). Aristote (*Rhét.* III, 5, p. 1407, B, 15-16) dit que ce passage formait le début du livre.
2. Fragm. 14, 15, 89.
3. Πολυμαθίη κακοτεχνίη (fragm. 15).
4. Fragm. 23.
5. Fragm. 96.
6. Fragm. 58, 92.
7. Fragm. 92.
8. Platon, *Cratyle*, 402, A : Πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει.
9. Diogène Laërce, IX, 8 : Ῥεῖν τὰ ὅλα ποταμοῦ δίκην.

en voie de transformation [1]. Tantôt le feu, s'éteignant, devient terre et eau; tantôt l'eau, à son tour, se sèche, devient terre, puis retourne à l'état de feu [2]. Du haut en bas et du bas en haut, la route des transformations est unique [3]. Vainement les hommes voient partout des oppositions et des différences : les contraires sont identiques ; la vie et la mort, le sommeil et la veille, le jour et la nuit, l'hiver et l'été, la guerre et la paix sont même chose au fond [4]. Les oppositions apparentes se ramènent en somme à une harmonie, comme, dans un arc ou une lyre, la contrariété des deux branches ou des deux montants [5].

La nouveauté de ces idées était grande. L'unité fondamentale de la matière, assurément, était déjà impliquée dans les doctrines des premiers Ioniens ; mais qui ne voit combien la différence est profonde entre une doctrine implicite et une idée aussi nettement affirmée que l'est celle-ci dans Héraclite? Sans Xénophane, il est probable que le philosophe d'Éphèse n'eût pas conçu l'unité de l'Être avec cette rigueur. Ce qui peut étonner, c'est que, proclamant avec tant de force l'unité changeante de la substance éternelle, il paraisse en même temps considérer la forme du feu comme primitive et fondamentale entre toutes, alors qu'en réalité, selon son système, toutes les formes de la matière devraient, semble-t-il, être également transitoires et secondaires. Il n'y a pourtant pas lieu d'être trop surpris de cette légère, mais très certaine inconséquence ; il ne faut pas non plus chercher à la pallier, ou la rejeter sur notre connaissance insuffisante de l'ensemble du système. Héraclite obéit,

1. Fragm. 27 et 49.
2. Fragm. 31 et 59.
3. Fragm. 32.
4. Fragm. 46, 86, etc.
5. Fragm. 93.

sans s'en douter, à l'exemple de ses prédécesseurs, alors même qu'il veut l'écarter ; il éprouve la même difficulté que Pythagore à distinguer l'abstrait du concret, et la mobilité *en soi* de la forme la plus mobile, qui est le feu. Ne cherchons pas à tout expliquer : car bien des idées restaient confuses dans cet esprit puissant, mais non rompu encore à la dialectique.

Quelques savants sont disposés à chercher en Égypte l'origine des idées d'Héraclite [1]. Mais les preuves qu'on allègue en faveur de cette hypothèse sont peu convaincantes. La logique des choses, après Anaximandre et Xénophane, suffisait amplement pour susciter le système de l'éternelle mobilité.

C'est sans doute encore dans la première partie de son ouvrage qu'Héraclite, en application de ses principes, exposait ses vues sur la constitution du monde, sur la nature des astres, sur les embrasements périodiques du monde et les renaissances qui s'ensuivaient. Nous laisserons de côté tous ces détails, qui regardent plutôt l'histoire des sciences et de la philosophie proprement dite que celle de la littérature. Au contraire, les deux autres parties de son livre, relatives à la théologie et à la morale, appellent toute notre attention.

Et d'abord, c'est un fait important que cette place distincte donnée à la théologie et à la morale dans un ouvrage sur « la Nature ». La philosophie religieuse et morale n'est pas encore, chez Héraclite, toute la philosophie, comme elle le deviendra chez Socrate, mais elle en est plus de la moitié. La psychologie n'est pas à ses yeux le point de départ de la science : il commence par embrasser du regard l'univers, où il encadre Dieu et l'âme. Mais il les met au centre, et sa pensée ne cesse d'y tendre. D'où vient cette nouveauté? Héraclite est-il,

1. Tannery, p. 175 et suiv.

comme on l'a quelquefois soutenu, un adepte des doctrines mystiques [1], et faut-il chercher dans l'influence exclusive de ces doctrines l'explication du fait que nous venons de signaler? Ce serait aller trop loin. Héraclite n'est le prisonnier d'aucune secte ; il n'est l'apôtre que de son propre système. Mais il connaît Pythagore et les mystères ; il a lu Xénophane. Ce grand courant de philosophie religieuse et morale qui entraîne son siècle ne l'a pas laissé indifférent. Sans s'asservir à personne, il a écouté tout le monde. Il est de son temps, et il répond à sa manière à ce besoin d'une science plus religieuse et d'une religion plus scientifique que ses contemporains les plus illustres ont tous ressenti.

L'idolâtrie grossière de la foule excite son mépris :

Faire des prières à des statues, c'est parler à des maisons, sans savoir ce que sont les dieux et les héros [2].

La divinité est très puissante et très intelligente :

Le plus sage des hommes, à côté des dieux, n'est qu'un singe [3].

L'homme, comparé aux dieux, est comme un enfant à côté d'un homme [4].

Mais qu'était-ce, en somme, qu'un dieu, dans cet écoulement perpétuel de toutes choses ? Un feu plus pur que les autres, une âme plus subtile et plus spirituelle, mais non pas d'essence distincte. Entre l'âme humaine et l'âme divine, il n'y a qu'une différence de degré, que l'intervalle d'une étape à une autre dans la voie des

1. Cf. Pfeiderer, *op. cit.* Cf. aussi Tannery, p. 176 (explication du fragm. 81, rapproché de ce mot de Jamblique, *De Mysteriis*, I, 11 : διὰ τοῦτο εἰκότως αὐτὰ [*i. e.* τὰ μυστήρια] ἄκεα 'Ηράκλειτος προσεῖπεν).
2. Fragm. 61.
3. Fragm. 43. Cf. fragm. 42.
4. Fragm. 78.

éternelles transformations. L'âme humaine est une âme divine en état de mort ; l'âme divine est une âme humaine en état d'immortalité, les termes de mort et d'immortalité n'étant pris, bien entendu, qu'en un sens relatif et limité [1].

Il y a pourtant, au dessus des hommes et des dieux, plus ou moins éphémères, quelque chose de suprême et d'éternel qui gouverne tout : c'est la loi même de ces changements, qu'Héraclite appelle tour à tour la Pensée (γνώμη), la Justice (δίκη), le Temps (αἰών), ou Zeus. A vrai dire, il ne tient pas au mot. « La seule sagesse, dit-il, est de connaître la pensée qui gouverne toutes choses à travers tout ; elle veut et ne veut pas qu'on l'appelle Zeus [2] ; » c'est-à-dire que le nom importe peu, pourvu qu'on sache ce qu'on entend par le nom, et qu'on ne l'entende pas au sens vulgaire. Ce dieu suprême n'a rien créé [3] ; il préside aux changements des choses, comme un enfant qui joue aux dames dirige les combinaisons des pièces [4]. Dans quelle mesure Héraclite accorde-t-il à ce Zeus, à cette pensée suprême, la conscience et la personnalité ? Est-ce là pour lui un être vivant, ou une simple loi abstraite et une divinité métaphysique ? La seconde hypothèse semble mieux d'accord avec le système, mais on ne saurait dire au juste ce qui en est. Cela tient au langage d'Héraclite, qui garde volontiers les mots anciens pour dire des choses nouvelles. « Si le soleil, dit-il quelque part, s'écartait de sa route, les Érinnyes, ser-

1. Fragm. 62 : Θεοὶ θνητοὶ ἄνθρωποί τ' ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, θνήσκοντες τὴν ἐκείνων ζωήν.

2. Je réunis, avec M. Gomperz (*Sitzungsberichte d. Akad. d. Wissensch.*, Vienne, 1886, p. 1005) les deux fragments 19 et 61 (Bywater) en un seul : Ἓν τὸ σοφὸν μοῦνον, ἐπίστασθαι γνώμην ᾗ κυβερνᾶται πάντα διὰ πάντων · λέγεσθαι ἐθέλει καὶ οὐκ ἐθέλει Ζηνὸς οὔνομα (fragm. 12 et 55, Mullach).

3. Fragm. 27.

4. Fragm. 44.

vantes de Zeus, l'y feraient rentrer [1]. » La pensée est d'un philosophe, le langage est d'un poète. Ce mélange est chez lui perpétuel. Il parle volontiers comme le vulgaire en pensant autrement. Il fait déjà comme feront plus tard les Stoïciens, qui sauvent la pureté de la doctrine par des sous-entendus (ὑπόνοιαι). On comprend qu'Héraclite ait déposé son livre, selon la tradition [2], dans le temple d'Éphèse, sous la protection de la déesse : ce n'était nullement, quoi qu'on en puisse penser, une profession de foi, au sens où la foule pouvait l'entendre.

Sa doctrine s'applique de même à l'étude de l'homme. Dans la nature humaine, il distingue nettement le corps et l'âme. Le corps par lui-même est sans valeur :

> Il faut rejeter un cadavre avec plus de mépris que du fumier [3].

L'âme est un air sec et subtil ; plus elle est sèche, plus elle est intelligente [4]. Dans l'ivresse, elle devient humide et perd sa vigueur [5]. Après la mort, les hommes doivent subir une destinée dont ils ne se doutent pas [6]. Laquelle? Il est aisé de compléter la pensée d'Héraclite en se rappelant ce qu'il dit ailleurs. Les âmes les plus sèches et les plus ignées deviendront des dieux et des héros ; les âmes inférieures tomberont dans un état plus humide encore et plus matériel. D'où évidemment cette conclusion morale qu'il faut sécher et améliorer son âme.

Héraclite devait toucher aussi dans son livre à la vie de la cité, aux règles d'un bon gouvernement ; car, de son temps, la vie sociale primait la vie individuelle, et la

1. Fragm. 34.
2. Diogène Laërce, IX, 6.
3. Fragm. 53.
4. Αὔη ψυχὴ σοφωτάτη (fragm. 72). Telle est la vraie forme de cette pensée, reproduite avec des altérations par divers auteurs.
5. Fragm. 70.
6. Fragm 63.

morale se présentait d'abord sous la forme de la politique. Mais de cette partie de son ouvrage, presque tout a péri. Il disait pourtant quelque part que le peuple devait défendre la loi comme une muraille [1]. La pensée est belle, et l'on voit par où elle se rattache à l'ensemble de ses idées : c'est qu'Héraclite méprise, nous l'avons vu, l'individuel et le particulier, plus changeant et plus éphémère que le général ; or la loi participe, plus que le sens propre, de cette « raison commune » (ξυνὸς λόγος) qui est, à ses yeux, la source suprême de la science et la mesure de la vérité.

La grandeur de la pensée, chez Héraclite, a toujours été reconnue, et plus que jamais peut-être depuis un siècle. Mais, comme écrivain, les anciens le mentionnent surtout pour ses défauts. On le surnommait « l'obscur » (ὁ σκοτεινός [2]). Aristote cherchait déjà la cause de cette obscurité, et croyait la trouver dans la structure de ses phrases, brusques, sans verbes, et qu'on ne savait comment ponctuer [3]. Cette obscurité est incontestable, mais non pas aussi grande que la légende le ferait croire ; et peut-être, là où elle existe, vient-elle moins des mots eux-mêmes, ou d'une forme de phrase vicieuse, que de la nouveauté extraordinaire des idées, du paradoxe fondamental de cette doctrine où les oppositions se résolvent en harmonies, et du choc imprévu, rapide, qui en résulte entre des notions en apparence disparates. Aux yeux des modernes, les qualités du style d'Héraclite l'emportent de beaucoup sur ses défauts. Sa prose n'est pas l'œuvre d'un art achevé, tant s'en faut, ni même peut-être d'un art régulier : mais c'est une œuvre de génie, et elle a sans aucun doute jeté dans l'esprit grec, pour ce qui est de l'art

1. Fragm. 20.
2. Suidas, v. Ἡράκλειτος.
3. Aristote, *Rhét.*, III, 5, p. 1407, B, 14-15. Cf. Démétrius, *Éloc.*, 129.

même du style, des semences fécondes. Il a aussi peu que possible le talent dialectique, c'est-à-dire le talent de décomposer les idées, et de les démontrer en les *démontant*, pour ainsi dire ; il ne sait encore qu'affirmer, proclamer comme un oracle ce qu'il croit vrai. Mais il affirme avec éclat, avec force, avec précision. Il ne se borne pas à exposer sa pensée ainsi qu'une chose indifférente qui se défendra elle-même comme elle pourra : il lui donne un relief extraordinaire ; il souligne par des antithèses la contradiction fondamentale apparente ; il accentue la difficulté qui fait scandale ; il ramasse l'idée dans une formule dense qui lui donne plus de force et de portée. Il a l'imagination d'un poète ; il a la passion d'un orateur ; passion qui brûle sans s'épancher ; imagination qui brille sans s'épanouir. Tout cela est bref, dur, un peu trop éblouissant. Ce qui manque, c'est ce que l'art pourra donner, l'habileté à ménager ses richesses et le talent de les faire valoir. Mais quelques-unes des qualités d'une grande prose sont déjà là : jamais écrivain ne fut plus riche de ces mots qui se gravent, qui pénètrent et qu'on n'oublie plus.

Tandis qu'Héraclite développait la théorie du changement universel et essentiel, Parménide d'Élée en prenait exactement le contre-pied. Celui-ci est le successeur légitime de Xénophane ; il dépasse son maître, mais en restant fidèle à l'idée fondamentale du système.

La date de la naissance de Parménide est mal connue. D'après Diogène Laërce [1], il serait né vers 540. D'autre part, Platon raconte à plusieurs reprises [2] que Socrate, dans sa jeunesse (σφόδρα νέος), put encore le voir et l'entendre causer dans un voyage qu'il fit à Athènes à l'âge

1. Diogène Laërce, IX, 23.
2. *Parménide*, p. 127, A; *Théétète*, p. 183, E; *Sophiste*, p. 217, E.

de soixante-cinq ans. Comme Socrate était né en 469, le voyage dont parle Platon ne peut guère se placer que vers 450. Parménide serait donc né vers 515. Bien que Platon soit en général un guide peu sûr en ces matières de chronologie, il n'y a peut-être pas de raison décisive de rejeter ici son témoignage; car la date de Diogène (fondée sur la détermination de l'ἀκμή) n'est visiblement qu'une approximation conjecturale, et Platon d'ailleurs a plusieurs fois rappelé le fait de cette rencontre entre Parménide et Socrate. S'il en est ainsi, Parménide ne put connaître Xénophane que pendant peu d'années, même en admettant que Xénophane fût né vers 580. La tradition, cependant, le mettait en relations personnelles avec celui-ci et faisait de lui son disciple [1]; mais on sait que les traditions de ce genre sont toujours assez fragiles. On disait aussi qu'il avait eu pour amis et pour maîtres deux Pythagoriciens, Aminias et Diochætès, dont l'influence sur son esprit passait pour considérable [2]. — Il était d'une famille riche et illustre, et l'on raconte qu'il donna des lois aux Éléates [3]. Avec le voyage à Athènes (si le récit de Platon est exact), c'est à peu près tout ce qu'on sait de la biographie de Parménide. On ignore à quelle date il mourut.

Xénophane, en proclamant l'existence du Tout unique, immuable, immobile, avait admis les manifestations particulières et changeantes de l'éternelle substance; il n'ôtait pas à celles-ci toute réalité; il ne les retranchait pas absolument du domaine de la connaissance; il paraît seulement avoir cru qu'il était plus facile d'arriver à savoir la vérité sur l'Être unique et parfait que sur la mobilité des phénomènes. Le système de Parménide est une éla-

1. Aristote, *Métaph.* I, 5, p. 986, B, 22. Cf. Diogène Laërce, IX, 21. Aristote dit seulement : τούτου λέγεται μαθητής.
2. Diogène Laërce, *ibid.*
3. Diogène Laërce, IX, 23.

boration rigoureuse de la doctrine du Tout immuable. Il pousse à bout les principes de Xénophane; il leur fait produire toutes leurs conséquences. Il distingue radicalement deux ordres de faits et deux ordres de connaissances : d'une part ce qu'il appelle l'Être, seul réel, seul objet de science véritable ; de l'autre les apparences sensibles, dénuées de réalité substantielle, en dehors par conséquent de toute vérité, de toute science proprement dite, et simple objet d'opinion [1].

De là le plan du poème de Parménide (car Parménide, à l'exemple de Xénophane, écrit en vers) : d'abord un prologue (προοίμιον), introduction mythique et brillante à l'exposé des doctrines ; ensuite deux parties : l'une relative à la vérité (τὰ πρὸς ἀλήθειαν), l'autre relative à l'opinion (τὰ πρὸς δόξαν) ; la première, purement déductive et rationnelle, vraie géométrie de l'Être ; la seconde, hypothétique et descriptive. — L'Être n'a ni commencement ni fin ; il est unique et immuable [2], indivisible, partout égal à lui-même [3], mais non point infini [4] : sa forme est celle d'une sphère [5]. C'est la raison (Λόγος) qui proclame souverainement ces vérités [6] ; car, avec une rigueur infaillible, elle analyse l'idée même de l'Être, et elle déduit de cette idée les qualités qui le constituent. — Quant aux apparences sensibles, on ne peut former à leur sujet que des conjectures. Il y a pourtant des conjectures plus ou moins vraisemblables. Parménide expose à son tour un système du monde. Dans quelle mesure les idées d'Anaximandre, ou celles de Pythagore, ou celles de Xénophane y sont-elles mélangées? Quelle part de nouveauté s'y

1. On voit où Platon a puisé sa distinction fondamentale entre la *science* et l'*opinion*.
2. V. 59-60 (Mullach).
3. V. 78.
4. V. 88.
5. V. 103.
6. V. 56.

manifeste? Questions controversées et difficiles. Les fragments qui nous restent de cette partie du poème sont beaucoup plus courts que ceux de la première et laissent une large place aux hypothèses. L'ontologie de Parménide nous est bien connue; sa cosmologie, au contraire, nous échappe. Nous n'essaierons pas de la reconstituer. C'est affaire aux philosophes ou, plutôt encore peut-être, aux historiens de la science grecque, de débattre ces questions; ici, c'est de littérature avant tout qu'il s'agit. A ce point de vue, d'ailleurs, Parménide mérite toute attention.

Son originalité littéraire, c'est d'associer une rigueur dialectique toute nouvelle, un talent de déduction et d'abstraction surprenant, avec la passion et parfois même l'éclat du style. Il y a chez lui du poète, de l'orateur et du géomètre. Aux yeux des anciens, la dialectique de Parménide avait fait tort à sa poésie. Cicéron juge ses vers médiocres, *minus bonis versibus* [1]. Plutarque nie que ce soit de la poésie; car la poésie, dit-il, ne va pas sans mythes, et il n'y a pas de mythes dans Parménide [2]. Aristote, qui a défini la poésie une « imitation », l'imitation de la vie, jugeait probablement Parménide comme il jugeait Empédocle, en qui il se refuse à voir un poète [3]. Mais nous ne saurions, nous modernes, être tout à fait de cette opinion. Car la définition d'Aristote, prise trop à la lettre, exclurait Lucrèce de la liste des poètes. Or nous voulons voir un poète dans Lucrèce, et par conséquent aussi dans Parménide, ce Lucrèce grec. Toutes ses abstractions et ses déductions ne sauraient nous donner le change. Nous le sentons poète par une plénitude extraordinaire de vie et d'émotion. Chez lui, la métaphysique la plus abstraite est accompagnée d'une sorte d'exaltation, d'ivresse philosophique. Il y a, dans ces vers abrupts,

1. *Acad.* II, 23.
2. *Lecture des poètes*, c. 2; *Manière d'écouter*, c. 13.
3. *Poét.*, c. 1.

une pure joie de l'esprit que Pascal aurait comprise. D'ailleurs l'imagination survit à cet excès d'abstraction : elle colore toutes ces entités ; elle les anime ; elle les engage dans un drame ; l'être et le non-être luttent ensemble comme des héros épiques, et le poète philosophe nous fait presque partager à la fin son admiration quasi religieuse pour l'un et son mépris pour l'autre. Si Parménide a écrit en vers, ce n'est pas seulement parce qu'alors la prose existait à peine, et que la poésie pouvait sembler à un grand esprit de ce temps la forme définitive de l'idée. La raison de son choix, qu'il l'ait démêlée lui-même clairement ou non, est en réalité plus profonde. C'est qu'il veut philosopher avec toute son âme, et que le rythme du vers correspond à l'émotion qui fait battre son cœur ou qui berce son imagination.

M. Villemain, dans son *Essai sur Pindare*, a signalé avec admiration le début du poème philosophique de Parménide. Le philosophe raconte comment le principe des choses lui a été dévoilé. Les coursiers dociles qui mènent sa pensée où il veut, l'ont entraîné sur son char rapide jusqu'à la déesse de la vérité. Les Héliades, filles de la lumière, lui montraient la route. « L'essieu ardent tournait dans les moyeux avec le sifflement de la syrinx. » Le char arrive aux portes du Jour et de la Nuit, que garde la Justice. Celle-ci, à la voix persuasive des Héliades, ouvre les deux vantaux enflammés, et donne passage au poète, qui arrive auprès de la Vérité. La déesse l'accueille avec bienveillance et lui tend la main, puis lui adresse la parole :

Réjouis-toi ; ce n'est pas une destinée funeste qui t'amène par cette route, inconnue aux pas des mortels : c'est la Justice et la Loi. Il faut que tu saches tout, et l'exacte pensée de la Vérité infaillible, et les vaines opinions des hommes où nulle justesse ne réside.

L'enthousiasme poétique a été décrit bien des fois : grâce à Parménide, l'enthousiasme philosophique aussi, cette ascension radieuse de l'esprit jusqu'à la vérité absolue, cette intuition qui ressemble à une révélation, a trouvé son peintre. Non seulement l'idée est belle, mais l'expression est puissante. Cette vision a la précision pittoresque et lumineuse d'un spectacle réel, avec la grâce de la poésie grecque. Quels aimables guides, pour l'austère métaphysicien, que ces filles d'Hélios, à la voix persuasive, et qui, pour le diriger vers la lumière, ont rejeté de leur tête, comme il le dit lui-même, les voiles dont elles s'enveloppent dans les demeures de la Nuit! Ce mythe, au fond, n'est qu'une allégorie. Parménide ne croit en dévot ni à Thémis, ni à Diké, ni même à ces charmantes Héliades, pas plus que Lucrèce, au début de son poème, ne croit à Vénus, « mère des Romains, volupté des hommes et des dieux », qu'il invoque si magnifiquement. Tout cela est de la poésie pure, où la foi proprement dite n'a aucune part. Le triomphe de l'imagination n'en est que plus grand, puisque le mythe est vivant et beau, et que cette allégorie n'est pas froide.

Ce poète est en même temps un dialecticien. Il a beau écrire en vers, il ne se contente pas d'énoncer des préceptes en laissant à la vérité le soin de triompher par ses seules forces : il les explique, il les développe. Qu'est-ce que l'être ? Qu'est-ce que le non-être ? Il examine à quelles conceptions de l'esprit répondent ces mots, et l'analyse profonde qu'il en fait l'amène à en dégager des conséquences ontologiques. Il a des raisonnements à la façon de saint Anselme. C'est déjà presque un scolastique et un docteur, mais un docteur doublé d'un poète :

Ne va pas t'imaginer que le non-être existe : écarte ta pensée de cette voie funeste; que l'habitude routinière ne tourne pas de ce côté ton regard aveugle, tes oreilles sourdes et ton lan-

gage; juge avec ta raison le sujet de ces disputes et les preuves que j'énonce. Une seule issue te reste, c'est que l'être existe.

Parménide alors décrit l'être en soi, et aussitôt, comme dans un hymne, toutes les qualités de cette espèce de Dieu, la Substance, se pressent sur les lèvres du poète en épithètes rapides et fortes :

L'Être existe; et mille signes nous prouvent qu'il n'est pas né et ne mourra pas; c'est le Tout, l'Unique, l'Immobile, l'Indestructible. Il n'était pas et ne sera pas, car il est. C'est l'Être universel, un et continu.

Suit une argumentation dialectique, pour réfuter les objections : le poète procède par interrogations accumulées; il est tour à tour pressant, impérieux, enthousiaste. Ses vers sont d'une plénitude et d'une brièveté presque intraduisibles. Le rythme donne des ailes à l'argument.

Comment veux-tu que l'Être soit né? En quelle manière? De quelle origine? D'où lui viendrait son accroissement? Du non-être? *Je te défends* de le dire et de le penser? On ne peut ni dire ni penser que l'Être ne soit pas. Et quelle nécessité l'eût fait être? Pourquoi plus tôt ou plus tard? Il n'y a dans l'Être ni naissance ni commencement. Il est absolument ou il n'est pas, et nulle force d'argument ne permettra jamais que rien en sorte qui ne soit pas lui. Qu'il puisse naître ou mourir, *c'est ce que ne souffrira pas la Justice, détendant les chaînes dont elle le tient serré.*

On voit la nouveauté de ce langage et l'importance du rôle de Parménide dans l'histoire de l'esprit grec [1]. Si l'on compare cette vigoureuse poésie philosophique à la vieille poésie didactique d'Hésiode, on est frappé du progrès intellectuel qui s'est accompli de l'une à l'autre. L'inspiration d'Hésiode est avant tout pratique et tradi-

1. La deuxième partie du poème de Parménide, plus descriptive, paraît avoir été bien moins originale.

tionnelle. De plus, elle est courte d'haleine, sentencieuse, vraiment populaire. Les Muses de l'Hélicon, qui inspirent Hésiode, ne savent pas encore argumenter; leur voix douce, grave, un peu faible, n'a pas la vigueur âpre des accents que la déesse de la Vérité fait entendre à Parménide. Xénophane lui-même, le prédécesseur et en partie le maître du philosophe d'Élée, a bien plus de douceur élégiaque et de mollesse ionienne; c'est un poète religieux plutôt qu'un métaphysicien raisonneur. Tous les philosophes et les prosateurs n'ont guère fait encore jusque-là qu'exposer des systèmes; Héraclite ne discute pas : il affirme et tranche d'autorité. C'est chez Parménide que la Grèce, jusque-là mère des poètes, mais bientôt mère des sophistes et des rhéteurs, vit apparaître pour la première fois avec éclat cette subtilité rigoureuse de dialectique qui devait donner à son génie une trempe si forte. A cet égard, l'influence de Parménide fut décisive. Empédocle, qui fut presque son contemporain, lui ressemble encore, mais avec moins de rudesse et de contention. Le fait est qu'on ne pouvait en avoir davantage sans renoncer à la poésie. Le mérite de Parménide est d'avoir été pour la première fois dialecticien sans cesser d'être poète. Après lui, l'équilibre est rompu. Le successeur immédiat de Parménide, dans ce qu'on appelle l'École d'Élée, fut Zénon, qui fit faire des progrès à la dialectique, mais qui, du même coup, cessa d'écrire en vers. La philosophie grecque, selon le mot de Strabon, descend du char des Muses, et marche à pied. La poésie et la science vont chacune de leur côté; ou si parfois, dans quelques poèmes didactiques alexandrins, elles se rencontrent de nouveau, ce n'est que par artifice, et sans beaucoup de sympathie réciproque.

Zénon et Mélissos, qui continuèrent après Parménide l'École d'Élée, ne sont pas à proprement parler des écri-

vains, et ne doivent pas nous arrêter [1]. Ce sont avant tout des dialecticiens. On connaît les arguments célèbres de Zénon contre le mouvement et contre la pluralité. Pour défendre la thèse de Parménide sur l'Être un, continu et immobile, il prend l'offensive : il attaque les doctrines adverses en montrant qu'elles recèlent des contradictions. Il ne faut pas voir dans ces prétendus sophismes de Zénon un vain jeu d'esprit : les problèmes qu'il discute soulèvent réellement de très graves et de très sérieuses difficultés, qui portent sur le fond même des choses, sur les conditions essentielles de la connaissance et de la pensée, et les raisonnements de Zénon dénotent une intelligence d'une rare pénétration [2]. Mais ce n'est plus là de la littérature. Notons seulement à ce propos la marche rapide de l'esprit grec dans la voie dialectique que Parménide avait ouverte : dès la génération suivante, on peut dire que les bornes extrêmes de la précision subtile sont atteintes; un pas de plus, et l'on sera en pleine sophistique.

Les systèmes d'Héraclite et de Parménide avaient mis en une vive lumière les deux termes opposés et en apparence contradictoires où aboutit la pensée humaine quand elle cherche à se rendre compte de la nature des choses : d'une part, le devenir incessant des phénomènes; de l'autre, étant donné qu'il existe quelque chose, l'impossibilité pour l'esprit de sortir logiquement de la notion de l'Être immuable. Après avoir opposé ces deux termes, il restait à tâcher de les concilier. Ce fut l'objet des tentatives qui suivirent. Par des hypothèses différentes, en

1. Cf. Zeller, t. II, p. 68-97 (trad. française).
2. C'est ce qu'a parfaitement établi M. Victor Brochard, dans sa dissertation intitulée : *Les arguments de Zénon d'Élée contre le mouvement* (Paris, 1888; extrait des Comptes-Rendus de l'Académie des Sciences morales et politiques).

prose ou en vers, avec plus ou moins d'originalité, Empédocle, Leucippe, Anaxagore, Diogène d'Apollonie s'attachent à cette entreprise. Tous les quatre sont nés vers le commencement ou dans la première moitié du ve siècle. L'ordre dans lequel ils se succèdent et l'action qu'ils ont pu exercer les uns sur les autres prêtent à quelques doutes. Sans entrer à ce sujet dans une discussion approfondie, nous avons surtout à examiner, avec le mouvement général qu'ils impriment à la pensée grecque, le degré d'achèvement où chacun d'eux a porté l'art d'exprimer des idées philosophiques [1].

Empédocle, plus jeune qu'Anaxagore, paraît cependant avoir écrit avant lui. Aristote le dit en propres termes [2], et d'autres indices, tirés de la comparaison des deux ouvrages, appuient cette affirmation. En tout cas, par la forme versifiée de son livre, comme par certaines personnifications mythiques qui jouent un grand rôle dans son système, on peut dire qu'Empédocle est plus archaïque qu'Anaxagore. — Il naquit à Agrigente, dans le premier quart du ve siècle [3]. Sa famille était illustre et riche ; elle comptait des vainqueurs olympiques [4]. Ses compatriotes, dit-on, lui proposèrent un jour d'être roi : il refusa, préférant l'étude de la philosophie dans une condition privée [5]. On faisait de lui d'ordinaire un élève des Pythagoriciens [6]. En réalité, il fut l'élève de tous les phi-

1. Pour l'étude des rapports chronologiques entre ces diverses doctrines, voir Zeller, t. I, p. 275 et suiv., et t. II, p. 428 et suiv. (trad. française).

2. Ἀναξαγόρας δὲ τῇ μὲν ἡλικίᾳ πρότερος ὢν τούτου (*i. e.* Ἐμπεδοκλέους), τοῖς δ' ἔργοις ὕστερος, etc. (*Métaph.* I, 3; p. 984, A, 11, Bekker.)

3. Vers 484, si l'on admet la date de Diogène Laërce (VIII, 74), qui place son ἀκμή vers 444 (fondation de Thurii).

4. Diogène Laërce, *ibid.*, 51 et 53.

5. Aristote et Timée, dans Diogène Laërce, *ibid.*, 63-64.

6. Diogène Laërce, *ibid.*, 54.

losophes antérieurs, dont il a connu et librement corrigé les systèmes. Il était en outre curieux de médecine et de science pratique : les Sélinontins étant affligés de la peste, il assainit le pays en y amenant à ses frais de l'eau plus pure [1]. Il s'occupait aussi des maladies de l'âme, pour lesquelles il composait, en vrai mystique, des chants de purification (καθαρμοί), et paraît avoir associé à cette activité si variée un appareil étrange qui ferait douter du parfait équilibre de son esprit. Il aimait à se vêtir de pourpre, à se couronner d'un bandeau d'or ; il laissait flotter sa chevelure, se faisait accompagner d'un cortège de jeunes gens, et traversait les villes monté sur un char [2]. Ce ne sont pas là de vaines légendes. Ses propres vers nous le montrent sous cet aspect, promettant la guérison de tous les maux, entouré d'une pompe bizarre et se donnant lui-même pour un dieu [3]. Un personnage de ce genre offrait à l'imagination des faiseurs de biographies une belle matière : aussi la sienne fut-elle enrichie d'aventures de tout genre. Sa mort, en particulier, était racontée de diverses manières. Selon les uns, il avait disparu mystérieusement après un orage : il était devenu dieu comme Romulus ; selon les autres (et c'est le récit le plus connu), il s'était précipité dans le cratère de l'Etna qui avait rejeté une de ses sandales [4]. Aristote nous apprend qu'il avait alors soixante ans [5]. — Il laissait, en dehors des Καθαρμοί, un grand poème *Sur la Nature* (Περὶ φύσεως, en trois livres probablement), un poème sur la médecine (Ἰατρικός), et divers autres ouvrages moins importants. Le tout formait plusieurs milliers de vers : il nous en reste

1. Diogène Laërce, *ibid.*, 70.
2. Diogène Laërce, *ibid.*, 73.
3. V. 397-413 et 462-470 (Mullach).
4. Diogène Laërce, *ibid.*, 69 et suiv. Cf. Horace, *Épître aux Pisons*, 534 : *Ardentem frigidus Ætnam — Insiluit*. Cf. Suidas, Ἐμπεδοκλῆς.
5. Aristote, dans Diogène Laërce, *ibid.*, 52 et 74.

environ quatre cent cinquante [1]. Tous ces poèmes étaient écrits en hexamètres.

Le système d'Empédocle est une synthèse des doctrines antérieures. Il s'efforce de combiner les éléments primitifs de la physique ionienne, l'Être immuable des Éléates et le changement d'Héraclite. Il admet qu'il existe quatre éléments matériels (feu, air, eau, terre), immuables en soi et éternels comme l'Un des Eléates, mais produisant la variété des êtres par mélange, association et dissociation, sous l'influence de deux principes de mouvement, l'Amour (Φιλία) et la Discorde (Νεῖκος). A l'origine, tous les éléments étaient confondus dans une masse sphérique (Σφαῖρος) maintenue par l'Amour, mais que la Discorde a peu à peu dissoute. La lutte des deux principes est toute l'histoire des choses : ce que la Discorde a défait, l'Amour le refera ; Sphéros sera éternellement détruit et reconstruit par le jeu des forces contraires. A ces vues essentielles, Empédocle rattachait une foule d'idées de détail, en partie nouvelles, en partie empruntées. Il avait une cosmologie assez semblable à celle de ses prédécesseurs. Il se rapprochait des Pythagoriciens par sa croyance à la métempsycose, par certains préceptes particuliers, par un caractère général de piété répandu dans toute sa doctrine. Ses dieux ne pouvaient pas être éternels : ils étaient du moins doués d'une longue vie (μακραίωνες, δολιχαίωνες [2]) ; l'homme était un dieu exilé [3] (Héraclite aurait dit : un dieu mort), victime de la Discorde furieuse [4].

Aristote exclut formellement Empédocle du nombre

1. Les Καθαρμοί et le Περὶ φύσεως formaient ensemble cinq mille vers, le poème sur la médecine, six cents. Cf. Diogène Laërce, *ibid.*, 77.

2. V. 5 et 141.

3. Ἀπὸ μακάρων ἀλαλημένος (v. 6).

4. Νείκεϊ μαινομένῳ πίσυνος (v. 10). Le sens de ces mots est pourtant douteux.

des poètes [1] : c'était la conséquence nécessaire de sa théorie, qui fait consister la poésie essentiellement dans l'imitation. Mais, aux yeux des modernes, Empédocle est un vrai poète ; non parce qu'il écrit en vers, mais parce qu'il a les qualités poétiques par excellence, l'enthousiasme, le don d'animer ses conceptions, la souplesse élégante, la grâce brillante et ingénieuse de l'expression. Sa poésie, comme celle de Xénophane et de Parménide, donne occasion d'observer combien la langue des vers était alors, entre des mains habiles, plus obéissante que la prose. Empédocle, dans les fragments que nous avons de lui, ne discute pas beaucoup : ce n'est pas un dialecticien comme Parménide ; il expose plus qu'il ne démontre ; mais il excelle à mettre son idée en lumière ; il en montre toutes les faces avec aisance et clarté. La première chose, à ses yeux, c'est d'être clair, fallût-il pour cela répéter la même idée deux et trois fois :

Δὶς γὰρ καὶ τρὶς δεῖ ὅτι δὴ καλόν ἐστιν ἐνισπεῖν [2].

Mais d'ordinaire il n'en a pas besoin. Sa phrase se déroule facilement, amplement, et s'égaie d'images, de belles épithètes, de comparaisons. Laissons de côté les morceaux brillants qu'on pourrait tirer soit des *Purifications*, soit des *Remèdes*, et où c'est surtout le mystique et le prophète qui parle, non sans quelque ostentation. Mais, dans le poème *Sur la Nature*, voici quelques passages qui font bien voir les qualités d'Empédocle écrivain, la netteté dans l'exposition des notions abstraites, un heureux mélange de vieilles expressions et d'idées nouvelles, l'élégance et la précision :

Comme je l'ai dit tout à l'heure, éclairant les principes de

1. *Poét.*, c. 1.
2. V. 232.

mon discours, je montrerai deux choses : d'un côté, l'Un se formant par l'accession de plusieurs, de l'autre, le Multiple sortant de l'Un qui se divise ; le feu, l'eau, la terre, la molle hauteur de l'air, puis, à part, la Discorde funeste, égale à chacun d'eux, et parmi eux l'Amour, égal aussi en longueur et en largeur [1]...

Tous ces principes sont égaux par l'étendue et par l'âge; mais chacun a sa dignité propre et sa fonction, chacun son caractère. Tour à tour, ils dominent, le cercle tournant sans cesse, et, suivant des vicissitudes fatales, ils s'effacent ou grandissent, se transformant l'un dans l'autre. En dehors d'eux, rien ne naît ni ne périt [2]...

Ainsi, dans le cercle solide de l'Amour, repose avec stabilité le Sphéros arrondi, heureux de l'immobilité qui le maintient. Mais, quand la puissante Discorde, grandissant au milieu même de ses membres, se fut élevée jusqu'à l'honneur et au pouvoir par la révolution du temps, selon l'alternative fixée pour chacun par le Serment inébranlable, alors la guerre successivement régna dans tous les membres du dieu [3].

Tout cela est précis à la fois et vivant. Voici qui est pittoresque et très ingénieux :

Quand les peintres, savamment instruits dans leur art, font un tableau pour l'offrir à un dieu, ils prennent dans leurs mains des substances diversement colorées, ils les mêlent suivant l'harmonie, plus des unes et moins des autres, et avec elles façonnent des images qui reproduisent toute la variété des êtres ; ils font des arbres, des hommes et des femmes, des bêtes sauvages, des oiseaux, des poissons nourris au sein des eaux, et des dieux à la longue existence, comblés d'honneurs. De même, ne laisse pas ta pensée s'égarer, au point de croire qu'il y ait ailleurs [4] aucune autre source des êtres mortels, quelque innombrables qu'en soient les espèces, mais retiens fermement cette parole, que la divinité elle-même te fait entendre [5].

1. V. 76-81.
2. V. 88-92.
3. V. 175-180.
4. Ailleurs que dans les quatre éléments diversement mêlés et combinés.
5. V. 134-144. — Le dialecte d'Empédocle est imité d'Homère.

En même temps qu'Empédocle exposait ces idées, Leucippe, dont on ignore la patrie, fondait la doctrine atomistique [1]. Mais comme il ne reste rien de Leucippe, qu'on s'est même demandé s'il avait écrit sa doctrine [2], et qu'en tout cas ses idées furent reprises et mises en pleine lumière dans les ouvrages de son disciple Démocrite, l'ordre des temps nous amène tout de suite à Anaxagore [3].

Celui-ci, on l'a vu plus haut, était plus âgé même qu'Empédocle. Les meilleures autorités placent sa naissance tout à fait au début du v[e] siècle [4]. C'est seulement à cause de l'apparition tardive de son ouvrage qu'on doit, ce semble, le placer après Empédocle. Il était de Clazomènes, ville ionienne d'Asie-Mineure. Issu d'une famille noble et riche, il ne voulut s'occuper que de philosophie [5]. Vers 460, il se rendit à Athènes, où il passa, dit-on, une trentaine d'années [6], dans la société de Périclès [7] et des hommes intelligents qui se groupaient autour de lui [8]. C'est là, sans doute, qu'il publia son livre

1. Notice de Diogène Laërce, IX, 30-33.

2. Zeller (t. II, p. 280, note; trad. fr.) cherche à démontrer qu'Aristote se référait à un écrit de Leucippe ; la chose est probable en effet.

3. Démocrite, né en 460, et qui vécut jusque vers le milieu du siècle suivant, n'appartient plus à la présente période de l'histoire littéraire. Plus jeune que Protagoras, il a subi son influence, tout en l'attaquant. Nous étudierons Démocrite dans le quatrième volume de cette histoire.

4. Cf. Diogène Laërce, II, 7. Longue discussion dans Zeller (trad. fr.), t. II, p. 382, n. 2.

5. Platon, *Hippias maj.*, p. 283; Plutarque, *Périclès*, c. 16.

6. Démétrius de Phalère, dans Diogène Laërce, II, 7.

7. Platon, *Phèdre*, p. 270, A. Cf. Plutarque, *Périclès*, c. 4, 6, etc.

8. Euripide et Thucydide passent pour l'avoir connu. Sur les relations d'Euripide et d'Anaxagore, cf. Decharme, *Revue des Etudes grecques*, 1889, p. 234 et suiv., et Wilamowitz-Mœllendorf, *Euripides Herakles*, t. I, ch. 1. Il semble résulter d'un passage de Platon

Sur la Nature. On sait la méfiance qu'excitaient alors chez une partie des Athéniens ces recherches philosophiques, où l'on voyait un danger pour la religion et pour la morale. Anaxagore fut accusé d'impiété, et dut quitter Athènes [1], probablement vers 430. Il se retira à Lampsaque, et y mourut âgé d'environ soixante-dix ans [2]. — Une tradition assez répandue faisait de lui l'élève d'Anaximène [3] : cela veut dire simplement que ses idées se rapprochaient sur quelques points de celles d'Anaximène. — On attribuait à Anaxagore plusieurs ouvrages, notamment une *Scénographie*, c'est-à-dire un Traité de la perspective applicable aux décors de théâtre [4]. Le seul de ses ouvrages dont il nous reste des fragments est son livre *Sur la Nature*, où il avait exposé sa philosophie.

Le système d'Anaxagore semble inspiré par celui d'Empédocle, et peut-être aussi par celui de Leucippe. — Comme tous les philosophes de ce temps, il admet, après Parménide, qu'un véritable *devenir*, c'est-à-dire l'apparition totale d'une substance non existante antérieurement, est impossible [5]. Il y a donc des éléments éternels. Mais, pour Anaxagore, ces éléments ne sont pas limités au nombre de quatre, comme le croyait Empédocle, ni, comme le disait Leucippe, réductibles à des atomes illimités en quantité et tous semblables entre eux. A ses yeux, les éléments sont à la fois illimités en nombre, indéfiniment variés, et indéfiniment divisibles. Ils coexistent dans tous les corps, mais en proportion variable,

que Socrate n'eut pas de relations personnelles avec Anaxagore (*Phédon*, p. 97, B).

1. Diogène Laërce, II, 12-14 (traditions diverses sur ce procès). Cf. Éphore, dans Diodore de Sicile, XII, 39.

2. Diogène Laërce, II, 7.

3. Diogène Laërce, II, 6.

4. Vitruve, Préambule du l. VII.

5. Fragm. 17 (Mullach).

et c'est la nature de cette proportion qui fait la diversité des corps. A l'origine, ils étaient tous mêlés et comme brouillés dans une espèce de chaos où dominaient l'air et le feu, dont les éléments sont les plus nombreux de tous [1]. La formation des corps se produisit par une sorte de *circulation* (περιχώρησις) qui permit aux parties semblables de se rapprocher, de se grouper ensemble [2]. Ces parties semblables ne sont d'ailleurs jamais pures de tout mélange. Les corps qu'elles forment par synthèse ne sont pas non plus stables : de là vient que les diverses substances apparentes se transforment les unes dans les autres. — Mais d'où dérive le mouvement circulatoire? Ici intervient la seconde idée tout à fait nouvelle d'Anaxagore [3] : le principe du mouvement est l'*Esprit* (Νοῦς). Celui-ci est essentiellement libre et distinct ; il échappe à tout mélange ; il est plus subtil et plus pur que tout ; il est intelligent et fort ; tout ce qui vit est gouverné par l'Esprit, et c'est lui qui a produit à l'origine la circulation universelle [4]. C'est la première fois qu'apparaît dans la philosophie la notion de l'Esprit considéré comme une force indépendante et suprême. Il s'en faut d'ailleurs qu'Anaxagore ait poussé son idée jusqu'au bout. D'abord, on ne voit pas qu'il ait nettement conçu l'Esprit comme une substance inétendue, à la manière de Descartes et des spiritualistes : il en fait plutôt peut-être une matière très subtile. De plus, bien qu'il accorde à l'Esprit l'intelligence en même temps que la force, il n'a pas tiré de ces prémisses la conclusion socratique et platonicienne

1. Fragm. 1.
2. Ce sont les plus élémentaires de ces groupes qu'Aristote appelle ὁμοιομέρειαι. Mais le mot n'est pas dans Anaxagore (cf. Breier, *Philosophie des Anaxag.*, p. 1-54; cité par Zeller, t. II, p. 393, n. 2), et peut-être ce mot d'*homéoméries* a-t-il obscurci le système.
3. La première est celle de l'infinie diversité et de l'infinie petitesse des germes.
4. Fragm. 6.

que la vraie raison d'être des choses doit être cherchée dans leur cause finale. C'est de quoi se plaint Platon par la bouche de Socrate dans le *Phédon* [1], et c'est par là qu'Anaxagore reste malgré tout le disciple et le successeur des physiologues ioniens. Une fois que l'Intelligence a mis les choses en mouvement et qu'elle a, selon le mot de Pascal, donné la « chiquenaude » initiale, il semble qu'Anaxagore ne sache plus qu'en faire ; il reste mécaniste dans le détail de ses explications. Quoi qu'il en soit, le mot décisif est prononcé : c'est parce qu'Anaxagore a prononcé ce mot, que la philosophie grecque, avec Socrate, va changer toute son orientation. On ne saurait exagérer l'importance d'une pareille innovation.

Anaxagore n'était pas seulement un métaphysicien; c'était un savant, et il a mieux connu que ses prédécesseurs un certain nombre des faits qu'il a entrepris d'expliquer. Au milieu de beaucoup d'erreurs astronomiques, il vit le premier que les éclipses du soleil étaient produites par l'interposition de la lune entre le soleil et la terre [2]. Il s'était livré à des recherches curieuses et souvent fines sur l'origine des sensations [3].

Il ne semble pas qu'il ait particulièrement étudié les questions morales et religieuses. Que pensait-il de la destinée de l'âme, de la nature divine, du culte rendu aux dieux de la cité? On ne sait trop. Pour ce qui est des dieux, il est probable qu'il acceptait l'usage des noms vulgaires à peu près comme faisait Héraclite ; mais ce dont on ne saurait guère douter quand on songe à son explication des éclipses, à son idée que le soleil est une pierre en ignition, à son effort constant pour trouver les causes naturelles des phénomènes [4], c'est qu'il ait

1. *Phédon*, p. 97, B.
2. Hippolyte, *Réfutation des hérésies*, I, 8 ; Plutarque, *Nicias*, c. 23.
3. Cf. Zeller, t. II, p. 423, trad. franç.)
4. Voir dans Plutarque, *Périclès*, c. 6, l'anecdote du bélier qui n'a-

été l'un des promoteurs les plus puissants de cet état d'esprit tout nouveau, étranger aux superstitions populaires, indifférent aux miracles et aux présages, qu'on est tout surpris de rencontrer chez Thucydide, par exemple, dans le temps même où un Hérodote est encore si crédule.

Nous possédons dix-sept fragments d'Anaxagore, tous intéressants, et l'un d'eux même (sur l'Esprit) long d'environ une page. Cela nous permet de connaître à peu près sa manière d'écrire. Diogène Laërce dit d'un de ces morceaux qu'il s'y trouve de l'agrément et de la grandeur[1]. L'agrément vient surtout du dialecte ionien, dont se sert Anaxagore, et qui a par lui-même de la douceur. Le caractère de grandeur est plus marqué et tient à l'allure sentencieuse, impersonnelle, oraculaire du style. Anaxagore discute peu ; il prononce des aphorismes ; ou, si parfois il argumente, c'est de la manière la plus brève, en quelques mots. Il n'a aucune passion, aucune émotion, aucun sourire : rien de l'éloquence d'Héraclite ni de la grâce de Xénophane. Sa personne est aussi complètement absente de son livre qu'elle pourrait l'être d'un ouvrage de géométrie. Peu d'imagination même, si l'on regarde au détail de l'expression : tout est sobre et précis[2]. Ses contemporains l'appelèrent par raillerie l'*Intelligence*[3]. L'épigramme est juste : elle indique le caractère élevé, clair et froid de son style. Comme les choses dont

vait qu'une corne : le devin Lampon considérait ce fait comme un présage funeste; Anaxagore montra, en ouvrant le crâne du bélier, que ce prétendu prodige était la suite naturelle d'une mauvaise conformation de la tête.

1. Diogène Laërce, II, 6 (ἡδέως καὶ μεγαλοφρόνως).

2. Précis pour le temps, bien entendu; car une foule de choses qui semblaient claires alors aux meilleurs esprits ne satisfont plus la pensée moderne.

3. Ὁ Νοῦς. Cf. Plutarque, *Périclès*, c. 4; Timon, dans Diogène Laërce, II, 6. — Cela rappelle le mot de Gassendi à Descartes : « O esprit ! »

il parle sont grandes, il y a une sorte de majesté dans la simplicité tranquille avec laquelle il les aborde. Voici quel était le début de son livre — on y voit à merveille et l'espèce de grandeur propre à Anaxagore, et sa sobriété, et sa clarté, et aussi la gaucherie encore naïve d'un style qui a parfois quelque peine à trouver le tour le plus net — :

> Toutes choses étaient ensemble, infinies en nombre et en petitesse, car la petitesse était sans limites. Et comme toutes étaient confondues, aucune n'apparaissait, à cause de cette petitesse. Car l'air et l'éther embrassaient tout, étant l'un et l'autre sans limites ; tous deux en effet dominent dans les corps par le nombre et par la grandeur [1].

Après Anaxagore une tentative fut faite pour revenir aux vieilles doctrines ioniennes. Diogène d'Apollonie en est l'auteur [2]. On ne peut guère douter qu'il n'ait suivi Anaxagore. Simplicius le dit expressément [3], et sa manière d'écrire témoigne dans le même sens. Par le fond de sa doctrine, il se rattache à Anaximène. Comme lui, c'est de l'air qu'il veut faire sortir toutes choses. Mais, instruit par les discussions de Parménide et de ses successeurs, il sent le besoin d'expliquer comment l'air donne naissance à d'autres corps : la transformation s'opère, suivant lui, par raréfaction et condensation. Rien ne se crée, par conséquent, ni ne se perd ; il y a changement d'état, non de substance. De plus, venant après Anaxagore, il insiste beaucoup plus que ne le faisaient les vieux Ioniens sur le rôle et la nature de l'esprit ; il croit, comme Anaxagore, qu'il a fallu de l'intelligence pour

1. Fragm. 1 (Mullach).
2. Diogène Laërce, IX, 57.
3. *Comment. sur la Physique d'Aristote*, 6, a (σχεδὸν νεώτατος τῶν περὶ ταῦτα σχολασάντων,.... τὰ μὲν κατὰ 'Αναξαγόραν, τὰ δὲ κατὰ Λεύκιππον λέγων).

former le monde, mais il place cette intelligence dans l'air sec et chaud [1]. Si l'on ajoute à cela que Diogène d'Apollonie avait sur plus d'un point, et notamment en matière d'astronomie, des notions remarquables pour le temps, on sera conduit à le regarder comme un esprit d'une grande valeur, ingénieux et ferme.

Mais c'est surtout par le style qu'il est intéressant. A cet égard, le progrès est notable. Non que Diogène, sans doute, ait le génie d'un Héraclite ; mais il possède, beaucoup plus que celui-ci et que tous ses autres devanciers, ce qu'on peut appeler les qualités essentielles de la prose, le talent d'éclaircir, d'expliquer, de débrouiller les idées. Dorien de naissance [2], il écrit en ionien, suivant l'usage grec d'adopter parmi les différents dialectes celui qui, pour chaque genre, semble spécialement consacré par la tradition. Il a toute la douceur ionienne. De son ouvrage *Sur la Nature*, il nous reste huit fragments, dont plusieurs assez étendus (une ou deux pages). On est surpris et charmé, quand on vient de lire les oracles d'Héraclite et d'Anaxagore, de trouver ici, pour la première fois, une prose facile, souple, vraiment gracieuse dans sa simplicité. Lui-même en avait le sentiment très net, et les premières lignes de son ouvrage appelaient l'attention du lecteur sur cette nouveauté [3] :

Il me semble qu'au début de tout discours, il convient de présenter un principe assuré, dans un langage simple et grave.

On notera aussi le ton modeste et la réserve de bon goût. Les autres fragments ne sont pas infidèles à cette sorte de promesse. Diogène emploie volontiers la forme du-

1. Fragm. 6 (Mullach).
2. On ne connait pas d'autre Apollonie que celle de Crète, qui est d'ailleurs mentionnée expressément par Étienne de Byzance comme la patrie de Diogène (v. 'Απολλωνία).
3. Fragm. 1.

bitative (« il me semble », δοκέει μοι); il discute avec finesse et clarté; il porte dans l'expression des idées philosophiques une souplesse insinuante où se révèle déjà le contemporain d'Hérodote.

Après Diogène d'Apollonie, l'heure du scepticisme était arrivée. La philosophie grecque, depuis un siècle, s'était élancée dans tous les sens à la recherche de l'inconnu. Nulle difficulté n'avait rebuté son courage. A peine quelques mots çà et là, chez un Xénophane ou chez un Héraclite, sur la difficulté de saisir le vrai; mais, repoussée d'un côté, elle recommençait de l'autre, avec une invincible espérance. Après tant d'efforts, où en était-elle ? La porte du temple résistait à tous les assauts; elle restait fermée. Dix fois on avait cru l'ouvrir, et toujours on s'apercevait qu'on s'était trompé. On acquérait chaque jour des notions plus précises et plus justes sur le détail des choses, et les systèmes ingénieux sur l'ensemble de l'univers s'accumulaient. Mais, en s'accumulant, ils se détruisaient les uns les autres, et les notions mêmes les plus justes ressemblaient plutôt à des hypothèses heureuses qu'à des faits prouvés. En revanche, dans cette lutte incessante contre la nature, l'esprit se trempait et s'affinait; ses facultés critiques et dialectiques allaient grandissant. Plus il avait multiplié les efforts infructueux, plus il s'était rendu capable d'en découvrir la vanité. La conséquence était forcée: avant de pousser dans de nouvelles directions, il fallait que l'esprit grec fît une halte. Les sophistes et les rhéteurs essayèrent de l'y décider; ils entreprirent de lui persuader que la vérité était inconnaissable, et qu'il y avait mieux à faire que d'user dans une vaine poursuite de l'absolu les forces que tant de travaux avaient accumulées en lui : mieux valait les consacrer à la vie pratique, à l'éloquence des tribunaux ou de l'assemblée ; l'utile avant le vrai. Ces

conseils furent entendus. Mais, au moment même où ils étaient le plus en faveur, Démocrite, d'une part, reprenait la doctrine de Leucippe, et Socrate de l'autre, ramenant l'utile au vrai par une dialectique subtile, fondait la science de la morale et, sur cette science, toute une philosophie. La marche de la pensée, un instant suspendue, était reprise. Nous n'avons à étudier pour le moment ni les sophistes, ni Démocrite, ni Socrate. Nous nous en tenons à la première période, qui vient de finir. La prose philosophique est née ; elle s'est peu à peu formée et assouplie. Elle a été (avec la poésie des Éléates) un instrument d'éducation pour l'esprit. Ce qui lui manque encore, c'est ce degré supérieur de maturité, de souplesse vigoureuse et élégante, cette beauté parfaite enfin qu'elle ne trouvera que dans Athènes, à la fin du ve siècle.

III

Les premiers historiens grecs sont ordinairement appelés *logographes*. C'est le nom par lequel les désigne Thucydide [1]. Les noms d'*histoire* et d'*historien* paraissent n'être entrés dans l'usage qu'avec Hérodote. La différence des noms correspond ici à une différence dans les choses et elle en est même la traduction assez exacte.

Le logographe [2] est, étymologiquement, celui qui écrit un discours en prose, λόγος, par opposition au poète qui

1. Thucydide, I, 21, 1. Hérodote (II, 143 ; V, 36 ; 125) appelle son prédécesseur Hécatée λογοποιός, ce qui revient au même que λογογράφος, et s'oppose plus directement à ἐποποιός.

2. A côté de ce nom de *logographe*, on employait aussi, plus rarement, celui d'*horographe*, bientôt tombé en désuétude et devenu obscur. Ὡρογράφος vient de ὧρος (même racine que ὥρα), qui signifie « année », puis, au pluriel, « annales ». Plutarque (*Questions de table*, V, 4, 1) dit : τοὺς ἐνιαυτοὺς ἀρχαίως ὥρους λέγεσθαι. Cf. C. Müller, *Fragm. histor. græcor.*, t. I, p. XVIII.

appelle lui-même sa propre langue ἔπος ou μῦθος, et non λόγος ; Pindare oppose à plusieurs reprises [1] les λόγιοι aux ἀοιδοί, les logographes aux chanteurs ; λόγιος est synonyme ici de λογογράφος. Le nom du logographe ne constate que sa qualité de prosateur. Le nom de l'historien dit beaucoup plus : ἱστορία signifie primitivement *recherche, enquête* ; l'historien, ἱστορικός, est donc, suivant l'étymologie, un homme qui s'informe par lui-même de la vérité, qui voyage, qui interroge, qui ne se borne pas à transcrire des matériaux à sa portée, mais qui poursuit une véritable enquête sur des faits obscurs ou éloignés. Cette différence de noms est instructive. L'art des logographes, en effet, se distingue de celui des poètes beaucoup plus par la forme du récit, qui est la prose, que par l'esprit scientifique (sinon dans la mesure où le choix seul de la prose est scientifique). Strabon, qui pouvait lire encore la plupart de ces vieux récits, nous apprend que c'étaient presque des épopées en prose : ils gardaient la plupart des caractères de la poésie, au mètre près ; du reste, même absence de critique, même goût des légendes que chez les poètes [2]. On sait que Thucydide était du même avis [3]. Denys d'Halicarnasse, dans son *Jugement sur Thucydide* [4], parle aussi des logographes, et nous donne à leur sujet quelques informations assez précises. Si l'on ajoute à ces jugements des anciens les impressions que suggère l'étude directe des fragments des logographes, on peut arriver à se faire une idée assez nette de leur art.

Les sujets qu'ils traitent sont empruntés au passé le plus lointain : ce sont des fondations de villes (κτίσεις),

1. Pindare, *Ném.*, VI, 51 ; *Pyth.*, I, 183.

2. Strabon, I, p. 18 : λύσαντες τὸ μέτρον, τἆλλα δὲ φυλάξαντες τὰ ποιητικὰ συνέγραψαν οἱ περὶ Κάδμον καὶ Φερεκύδη καὶ Ἑκαταῖον.

3. Thucydide, I, 20-22.

4. Ch. 5 et 23. Ces deux passages sont fort importants pour la connaissance des logographes.

des généalogies en grande partie mythiques (γενεαλογίαι), Ils écrivent pour perpétuer la gloire des races nobles, pour honorer la ville à laquelle ils appartiennent, pour charmer la curiosité naïve d'un public peu philosophe ; ils racontent les événements naturels ou surnaturels dont le souvenir était conservé dans les vieilles annales des temples et des cités, bornant leur rôle à rédiger ces souvenirs trop brefs et probablement à les rendre plus agréables en les enjolivant de détails empruntés à la tradition orale. Ils ont d'ailleurs un goût vif pour les péripéties romanesques [1]. Des détails circonstanciés, loin de les mettre en défiance sur la vérité du fond, leur semblent une condition nécessaire de la vraisemblance, comme dans un poème épique. — Nul regard, par conséquent, sur l'ensemble du monde ancien, ni même sur l'ensemble du monde grec : leurs récits ont un caractère local, comme les archives où ils puisent, comme les traditions qu'ils interrogent ; c'en est même l'intérêt, car ils ajoutent ainsi de nouveaux matériaux au trésor des légendes nationales. Nulle critique non plus ; s'ils se séparent des anciens poètes, c'est surtout pour opposer aux récits de leurs devanciers les fables de leur propre cité, qu'ils croient plus vraies parce qu'ils ne savent pas douter encore de ce qu'ils ont toujours entendu raconter autour d'eux. — La narration suit son cours avec simplicité, sans philosophie, sans éloquence, sans pathétique, mais non sans grâce. Les logographes, comme les philosophes ioniens du même temps, écrivaient dans le dialecte ionien vulgaire ; ils écrivaient comme tout le monde parlait autour d'eux : mais ils maniaient leur langue avec ce naturel aisé qui a été le privilège de l'Ionie, et, comme le fond et la forme s'accordaient chez eux à mer-

1. Θεατρικαὶ περιπέτειαι πολὺ τὸ ἠλίθιον ἔχειν τοῖς νῦν δοκοῦσαι. Denys d'Halicarnasse, *Jugement sur Thuc.*, c. 5.

veille, la naïveté aimable de leur style plaisait encore aux contemporains raffinés de Denys d'Halicarnasse [1].

L'histoire ainsi comprise n'est nullement encore cet ample tableau de la vie nationale que nous trouvons chez les grands écrivains classiques ; elle n'est presque pas une œuvre de science, puisqu'elle manque de critique, et elle est à peine une œuvre d'art, puisqu'elle manque de composition : ce n'est en réalité qu'une sorte de chronique naïve qui prélude à la vraie histoire.

Il y a pourtant des différences à noter entre les logographes et un progrès à signaler du VIe au Ve siècle. Il y a aussi une distinction à faire entre ceux d'entre eux qui ne font que raconter en prose des généalogies ou de vieilles chroniques fabuleuses, et ceux qui sont en outre des géographes, comme Hécatée de Milet. La géographie, à cette date, ne va pas sans recherches personnelles et sans voyages. La comparaison des divers peuples éveille presque nécessairement l'esprit critique. Enfin les connaissances dérivées de cette source ont d'ordinaire un caractère plus positif que celles qu'on emprunte aux vieilles traditions.

Les logographes furent nombreux, surtout au Ve siècle. Ce genre de récits charmait la curiosité de la Grèce. Thucydide lui-même, qui s'en indigne, le constate [2]. Une trentaine de noms sont arrivés jusqu'à nous, mais les œuvres ont péri, sauf quelques courts fragments. Aussi l'histoire littéraire, celle du moins qui s'attache aux œuvres plus qu'aux noms, a-t-elle peu à s'arrêter sur cette période. Huit ou dix noms, choisis parmi les plus importants, et quelques fragments particulièrement

1. Denys d'Halicarnasse, *ibid.* — Quelques logographes, qui ne sont pas Ioniens de naissance, écrivent en dialecte ionien par imitation : mais les plus renommés comme écrivains sont nés en Ionie (Hécatée, Phérécyde, Xanthos).

2. Thucydide, I, 21, 1, et 22, 4.

expressifs qui se rattachent à ces noms, nous suffiront à titre d'exemples [1].

Le plus ancien logographe connu est Cadmos de Milet, qui paraît avoir vécu vers le milieu du VI[e] siècle [2]. Quelques-uns le considéraient comme le premier en date des prosateurs; mais, suivant l'opinion générale, il était seulement le premier en date des logographes, postérieur de quelques années au « théologue » Phérécyde de Syros [3]. On lui attribuait un ouvrage sur *La Fondation de Milet* [4], et, suivant Suidas, sur l'Ionie tout entière, en quatre livres. La seconde partie de cette assertion est peu vraisemblable. Denys d'Halicarnasse considérait tout l'ouvrage comme apocryphe [5]; mais Denys est un juge parfois très tranchant en matière d'authenticité. Strabon et Diodore paraissent avoir été moins sceptiques [6]. Si l'indication donnée par Diodore est exacte, Cadmos, amené à parler du Nil (peut-être à propos de la fondation de Naucratis [7]), se serait demandé la cause des débordements périodiques de ce fleuve, et aurait hasardé une explication : ce serait un exemple intéressant de la curiosité des Grecs pour les phénomènes naturels. Mais tout cela, encore une fois, est douteux, et Cadmos, selon l'expression déjà employée par Denys, n'est plus guère pour nous qu'un nom.

Acusilaos est un peu mieux connu [8]. Il était de la petite ville d'Argos en Béotie, près d'Aulis. Plus jeune que

1. Pour les autres noms et les fragments de cette période, voir *Fragmenta historicorum græc.*, de C. Müller (Bibl. Didot), t. I, II et IV.
2. Notice de Suidas, pleine de confusions absurdes avec le Cadmos fabuleux de Thèbes.
3. Cf. plus haut, p. 454.
4. Κτίσις Μιλήτου.
5. *Jugement sur Thucydide*, c. 23.
6. Strabon, I, p. 18; Diodore, I, 87, 3.
7. Cf. C. Müller, t. II, p. 3.
8. C. Müller, t. I, p. 108 et suiv.

Cadmos, il a dû vivre dans la seconde moitié du VIe siècle. On avait sous son nom un ouvrage intitulé *Généalogies*, en plusieurs livres [1]. On voit, par les rares fragments qui en restent et par les allusions qu'y font les anciens, qu'Acusilaos était un mythographe, collecteur de légendes locales, rédacteur peut-être de certaines listes de noms [2]. Il est souvent mentionné par les scholiastes, à côté d'Hésiode, quand il s'agit d'expliquer l'origine d'un mythe. Il avait fourni des légendes à Pindare. Les *Généalogies* commençaient au Chaos. Elles continuaient par Géa et l'Amour, comme dans Hésiode. Puis venaient les dieux ; ensuite Phoronée, le premier homme, et les anciennes races humaines qui vivaient mille ans. Le narrateur passait de là aux légendes héroïques, sans qu'on puisse dire au juste où il s'arrêtait. Nul doute qu'il n'y eût, dans cet ouvrage, des parties fort sèches, simples listes de noms propres dénuées de tout art [3]. Mais quelquefois aussi l'auteur semble avoir raconté certaines légendes tout au long, en manière de petits romans : par exemple, celle d'Orithyie et de Borée [4]. C'est par là sans doute, par le récit d'imagination, par la narration à demi poétique et romanesque, que le talent et l'art ont dû entrer dans les ouvrages des logographes.

En approchant des guerres médiques, nous trouvons deux noms considérables.

L'un, celui de Scylax, n'est pas à proprement parler celui d'un logographe. Scylax, né à Caryanda en Carie [5], amiral au service de Darius, fut chargé par lui de re-

1. Ἐν τῇ τρίτῃ, dit le scholiaste d'Apollonios de Rhodes, *Argon.*, IV, 992 (fragm. 29, C. Müller).
2. Ἀναγραφαί.
3. Fragm. 27 (Schol. de Pindare, *Olymp.* VII, 42).
4. Fragm. 23 (Schol. d'Homère, *Odyss.* XIV, 533).
5. Strabon, XIII, p. 658.

connaître le littoral de l'océan Indien, en vue d'une expédition que le roi de Perse songeait alors à faire dans l'Inde [1]. Il avait exposé le résultat de ses recherches dans un ouvrage qu'Aristote avait encore sous les yeux [2]. On voit par le passage d'Aristote que ces observations de Scylax portaient non seulement sur la géographie physique, mais aussi sur les mœurs des peuples qu'il avait visités. Il n'est pas douteux que le Périple de Scylax n'ait vivement intéressé la curiosité de ses compatriotes et stimulé leur goût pour les explorations géographiques. Mais il fut perdu d'assez bonne heure. Le propre des ouvrages de ce genre est de vieillir vite. Vers le milieu du IVe siècle parut un nouveau *Périple* [3], mis également sous son nom, et qui fit tomber dans l'oubli l'ouvrage authentique, mais arriéré.

L'autre grand nom de cette période est celui d'Hécatée de Milet, à la fois historien et géographe [4]. — Hécatée, fils d'Hégésandros, appartenait à une famille illustre qui prétendait avoir des dieux pour ancêtres. Vers l'année 500, au moment où les Ioniens préparaient leur révolte contre la Perse, Hécatée leur conseilla de rester tranquilles, énumérant, dit Hérodote [5], tous les peuples qui obéissaient à Darius, et leur faisant connaître l'étendue de sa puissance. Il avait dû faire avant cette époque tous ses grands voyages, facilités par l'unité de l'empire perse et par sa propre qualité de sujet du Grand-Roi. On peut donc placer sa naissance vers 540, mais non beaucoup plus tôt, s'il est vrai, comme le dit Suidas, qu'il vécut jusqu'a-

1. Hérodote, IV, 44.
2. Aristote, *Polit.* VII, c. 14 (p. 1332, B, Bekker).
3. Περίπλους τῆς θαλάσσης τῆς οἰκουμένης Εὐρώπης καὶ Ἀσίας καὶ Λιβύης (dans le t. 1 des *Geographi minores* de C. Müller, Didot, 1855). Cf. Unger, *Philol.*, t. XXXIII, p. 29 et suiv.
4. C. Müller, *Fragm. Hist. gr.*, t. I, p. 1 et suiv.
5. Hérodote, II, 143.

près les guerres médiques [1]. N'ayant pu persuader aux Ioniens de rester en paix, il continua de leur donner d'utiles conseils. Après leurs premiers échecs, il essaya de les déterminer à occuper l'île de Léros pour en faire le centre de leur résistance [2]. Il ne fut pas mieux écouté cette fois que la précédente et vit ses craintes justifiées par le désastre de Ladé. Quand la défaite de ses compatriotes fut définitive, il s'entremit du moins auprès du satrape Artapherne, et parvint à obtenir pour eux des conditions plus douces que celles qui leur avaient été d'abord imposées [3]. Toute sa conduite, on le voit, est celle d'un ferme, prudent et judicieux esprit, qui ne s'exalte ni ne s'abandonne. — Il avait écrit deux ouvrages : des *Généalogies* (appelées quelquefois aussi, par abus, *Histoires*), et surtout une *Description de la Terre* [4], qui eut une immense réputation. Héraclite, quelques années plus tard, citait Hécatée à côté d'Hésiode, de Pythagore et de Xénophane, parmi les plus savants des Grecs [5]. Hérodote a sans cesse son livre présent à l'esprit. Enfin, au IVe siècle encore, Kerkidas de Mégalopolis, législateur et poète [6], s'estimait heureux de mourir à la pensée de rencontrer dans l'autre monde des hommes comme Pythagore, Olympos, Homère et Hécatée [7].

Les *Généalogies*, par le titre et par le sujet, se rattachaient directement à la tradition des logographes antérieurs. Elles comprenaient au moins quatre livres [8]. Le récit

1. Suidas, v. Ἑλλάνικος.
2. Hérodote, V, 125.
3. Diodore de Sicile, X, 25, 2.
4. Περίοδος (ou Περιήγησις) γῆς. Littéralement : le *Tour du monde*.
5. Diogène Laërce, IX, 1.
6. Voir Polybe, II, 48-65.
7. Élien, *Hist. Var.*, XIII, 20.
8. Il nous en reste une trentaine de fragments ou de mentions. — Plusieurs savants tiennent l'authenticité des *Généalogies* pour suspecte. Cobet (*Mnemos.*, 1883, p. 1-7) et, à sa suite, Sittl (*Gr. Lit.*, t. I, p. 349)

commençait avec Deucalion. Puis venaient toutes les histoires des familles mythiques, Hellen et ses fils, avec la descendance de chacun d'eux ; Héraclès et les Héraclides ; les héros étrangers, Égyptos, Danaos, Cadmos, etc. Nous sommes encore, avec les *Généalogies* d'Hécatée en pleine fable. Aussi Strabon le nomme-t-il expressément parmi les vieux logographes qui ne sont à ses yeux que les successeurs des poètes et dont, pour sa part, il fait peu de cas [1]. Il y avait pourtant une différence essentielle entre Hécatée et les poètes : c'est qu'il portait dans ses récits, quoi qu'il en semble au premier abord, une préoccupation critique étrangère à la poésie. Voici quels étaient ses premiers mots :

> Hécatée de Milet parle ainsi : j'écris ces choses comme elles me semblent être vraies ; car les discours des Grecs sont divers et, selon moi, ridicules [2].

En quoi consistait donc, aux yeux d'Hécatée, l'erreur des Grecs ? Quand on étudie les fragments avec attention, on voit qu'il portait un certain rationalisme dans l'interprétation des mythes [3]. On voit aussi qu'il choisissait entre les différentes versions d'une même légende et qu'il adoptait celle qui lui paraissait la plus vraisemblable, quelquefois par des raisons géographiques [4]. Ailleurs, il exprimait l'idée que la Grèce avait été occupée par des peuples barbares avant l'arrivée des Hellènes : cette opinion était probablement nouvelle [5]. Dans un fragment, il

estiment que l'ouvrage avait été composé à l'époque alexandrine. Il reste, si je ne me trompe, à donner de cette affirmation une preuve sérieuse.

1. Strabon, I, p. 18 ; VIII, p. 341. Cf. Élien, *Hist. des Anim.*, IX, 23 ; Hermogène, *Formes du Style*, II, 12, 6 (t. III, p. 399, Walz).

2. Fragm. 332 (C. Müller).

3. Fragm. 346 (dans Pausanias, III, 25, 5) ; fragm. 357.

4. Fragm. 349.

5. Fragm. 356.

est question de la nourriture des Arcadiens : là l'observateur et le voyageur se révèlent [1]. Il y avait donc réellement, dans les *Généalogies*, autre chose que de la poésie pure. L'auteur ne visait pas uniquement à amuser l'imagination par d'agréables récits ; il voulait instruire ; il critiquait les vieilles traditions ; il apportait çà et là des faits nouveaux ; il raisonnait et faisait des hypothèses. Mais il est certain que cette part de critique et de science positive était petite [2] : elle était évidemment beaucoup plus grande dans sa *Description de la Terre*, ouvrage né de ses propres recherches, indépendamment de toute imitation.

La *Description de la Terre* comprenait deux livres, intitulés l'un *Europe*, l'autre, *Asie* [3]. Il nous en reste environ trois cents fragments, mais presque tous formés d'un seul nom propre ou de quelques mots à peine. La plupart ont été conservés par le géographe Étienne de Byzance. Malgré leur brièveté, ils permettent de concevoir une idée assez nette de l'ouvrage qu'Étienne de Byzance avait sous les yeux. Mais cet ouvrage, mis sous le nom d'Hécatée, était-il authentique? Et s'il l'était en quelques parties, l'était-il dans toutes? La question, nous allons le voir, a été posée dès l'antiquité; elle a été reprise par les modernes. Avant de l'aborder, essayons de reconstituer l'ouvrage dans ses grandes lignes.

C'était une description de toute la *terre habitée* (ἡ οἰκουμένη), faite en partie d'après des voyages personnels

1. Fragm. 355.

2. On peut s'étonner que cet homme d'état, ce conseiller des Ioniens, n'ait pas inventé l'histoire politique. Cela tient d'abord sans doute à la force de la tradition, qui donnait pour sujet habituel à l'histoire les temps anciens. Cela tient peut-être aussi à ce que la vie politique, en Ionie et à cette date, était encore un accident trop exceptionnel pour agir fortement sur l'imagination même des mieux doués : c'est Athènes qui a créé la vie politique intense, universelle et continue.

3. La Libye était rattachée à l'Asie.

poussés jusqu'à la Haute-Égypte, jusqu'au Caucase et jusqu'à la Scythie; en partie aussi, sans doute, d'après des renseignements donnés par d'autres voyageurs. L'auteur, semble-t-il, parti de la Grèce, allait de ville en ville, notant à mesure les rivières, les montagnes, les aspects des côtes, etc. C'était plutôt un *itinéraire*, c'est-à-dire un livre de descriptions successives (comme en un voyage), qu'une géographie méthodique et synthétique [1]. Mais l'auteur était précis dans ses observations, et en outre curieux. On trouvait dans son livre non seulement une foule de noms propres, mais encore des remarques sur l'étymologie de certains noms [2]; des indications sur les mœurs, sur la manière de vivre des habitants de chaque pays [3]; beaucoup de fables aussi (par exemple sur les Pygmées de la Haute-Égypte et sur leurs batailles contre les Grues [4]), soit que l'auteur ne fût pas éloigné d'y croire, soit qu'il se fût borné à répéter ce qu'on lui disait; parfois enfin des descriptions d'animaux ou d'objets curieux, comme celles du phénix, de l'hippopotame, et le tableau de la chasse du crocodile en Egypte, morceaux qui, dans l'ouvrage attribué à Hécatée, se trouvaient être, au témoignage de Porphyre, à peu près littéralement identiques à ceux qu'on lisait chez Hérodote sur les mêmes sujets [5]. Ajoutons enfin que l'ouvrage était accompagné d'une carte géographique : c'était suivant Ératosthène, la seconde qu'on eût faite en Grèce, la première étant celle d'Anaximandre [6]. Telle était, dans ses principaux

1. De là cette forme si fréquente : ἐν δέ..., ou μετὰ δέ...
2. Fragm. 95, 99, 105, 152, etc. On ne voit pas toujours, dans ces citations, si c'est Hécatée lui-même qui parle; mais c'est quelquefois certain et toujours probable.
3. Fragm. 123, 144, 189, etc.
4. Fragm. 266.
5. Fragm. 292 et suiv. Témoignage de Porphyre rapporté par Eusèbe, *Prépar. évang.*, X, 3, p. 166, B.
6. Ératosthène, dans Strabon, I, 11 (p. 7 Cas).

traits, la *Description de la Terre* à laquelle se référait Étienne de Byzance, et que Strabon, après Ératosthène, avait eue sous les yeux. Dans quelle mesure l'ouvrage était-il authentique?

Suivant Athénée, le grand bibliothécaire alexandrin Callimaque considérait comme apocryphe la description de l'Asie, c'est-à-dire le second livre [1]. C'est évidemment d'après son autorité qu'Arrien, citant un mot d'Hécatée sur le Nil, ajoute : « Si la description de l'Égypte est réellement d'Hécatée [2]. » De là, parmi les savants modernes, diverses opinions. Les uns rejettent tout l'ouvrage [3]. D'autres ne rejettent que le second livre, sur l'Asie et l'Égypte [4]. D'autres enfin, ne voulant pas être plus sceptiques qu'Ératosthène et Strabon, bons juges du fond des choses, ou que Denys d'Halicarnasse et Hermogène, bons juges du style et plutôt hypercritiques, tiennent pour l'authenticité. A priori, l'opinion des sceptiques n'a rien d'invraisemblable : on sait avec quelle liberté des ouvrages relativement récents ont été mis parfois sous l'autorité de noms anciens. Il y eut d'ailleurs plusieurs Hécatée, et notamment un certain Hécatée d'Abdère, contemporain d'Alexandre et de Ptolémée, qui écrivit sur la géographie; on peut être tenté d'attribuer à celui-ci la description de l'Égypte mise sous le nom de son grand homonyme. Mais ce ne sont là que des hypothèses. Le nœud de la question est dans les passages où Hérodote et Hécatée se rencontrent. Si l'on peut prouver que c'est Hérodote qui a été l'imitateur, le problème est résolu; il en résulte en effet que la *Description de la Terre*, où Porphyre et Arrien lisaient ces passages, n'était pas l'œuvre d'un faussaire de basse époque. Or la preuve de ce

1. Athénée, II, p. 70, B : Καλλίμαχος γὰρ Νησιώτου αὐτὸ ἀναγράφει.
2. Arrien, *Anabase*, V, 6, 5.
3. Cobet, *loc. cit.*
4. Sittl, t. I, p. 348.

fait peut être donnée. Elle l'a été en partie par C. Müller [1], mais surtout par M. Diels [2], qui a très bien montré, par exemple, que l'expression même δῶρον τοῦ ποταμοῦ, appliquée à l'Égypte à la fois par Hérodote et par Hécatée [3], n'est chez Hérodote qu'une citation de son devancier [4]. Or ce passage est justement un de ceux qui pouvaient le mieux faire croire que la *Description de la Terre* était une compilation postérieure faite d'après Hérodote. Il n'y a donc aucune raison de rejeter comme apocryphe un ouvrage dont les parties les plus soupçonnées existaient déjà au milieu du ve siècle : les fragments qui nous restent sous le nom d'Hécatée sont authentiques, du moins en général, et nous pouvons chercher à y retrouver l'image (fort effacée) du vieux logographe ionien.

L'importance scientifique du livre d'Hécatée était considérable. Malgré les fables qui s'y trouvaient en grand nombre, c'était en somme une vaste *enquête* (ἱστορία) géographique, la plus vaste que la Grèce eût encore vue, et où les faits positifs abondaient. Non seulement Hécatée est le père de la géographie grecque, mais il fut aussi pour quelque chose dans la création de l'histoire telle que la comprit Hérodote; car celui-ci, peut-être, sans l'exemple de son prédécesseur, n'eût pas fait tous les voyages d'où il rapporta à son tour tant de faits, tant de récits, tant de fables même qui sont des documents.

Comme écrivain, Hécatée est loué par Hermogène pour la pureté de son langage, sa clarté, et parfois son agré-

1. *Fragm. hist. græc.*, t. I, p. XIII, col. 1 (à propos du fragm. 284, sur l'île flottante de Chemmis, et de l'opinion contraire exprimée par Hérodote, II, 156).

2. *Hermès*, 1887, p. 411 et suiv.

3. Arrien, *loc. cit.* Cf. fragm. 279 d'Hécatée, et Hérodote, II, 5.

4. Diels, *ibid.*, p. 423. La preuve se tire des mots καὶ μὴ προακούσαντι, c'est-à-dire, dans le langage d'Hérodote, « alors même que je ne l'aurais pas lu chez un de mes devanciers » ; et ce devancier ne peut être qu'Hécatée.

ment; il écrivait l'ionien de Milet, sans mélange de formes poétiques ou anciennes [1], en homme qui vise à la clarté plutôt qu'à la beauté du style. L'auteur du *Traité du Sublime* [2] nous fait connaître en outre un détail intéressant : c'est qu'Hécatée (probablement dans ses *Généalogies*) faisait volontiers parler les personnages en style direct, et il cite quelques lignes d'un discours de Céyx aux Héraclides. Il n'y a rien là d'oratoire, bien entendu; cela ressemble plutôt aux entretiens de l'épopée. Mais on voit par cet exemple la chronique s'animer, l'imagination s'y introduire, et avec elle, bientôt, la beauté proprement dite.

La période qui suit immédiatement les guerres médiques présente deux noms dignes de souvenir, ceux de Charon de Lampsaque et de Xanthos de Lydie; peut-être faut-il y joindre celui de Phérécyde de Léros, dont la date est mal connue.

Phérécyde de Léros (souvent confondu avec son homonyme Phérécyde de Syros [3]) passa une partie de sa vie à Athènes, d'où vient qu'on l'appelle aussi quelquefois Phérécyde d'Athènes [4]. Les indications données par les anciens sur l'époque où il vécut sont aussi confuses que possible [5]. Il semble pourtant qu'il ait écrit vers le milieu du ve siècle. Il avait fait un ouvrage en dix livres intitulé probablement *Généalogies* (comme celui d'Hécatée), et dont une première partie, qui semble avoir été citée quelquefois à part sous le titre de *Théogonie*, contenait,

1. Hermogène, *loc. cit.*
2. *Sublime*, 27. Cf. fragm. 353 d'Hécatée.
3. Voir plus haut, p. 454.
4. Suidas fait de Phérécyde d'Athènes un autre personnage que Phérécyde de Léros et confond celui-ci avec Phérécyde de Syros.
5. Voir les textes dans C. Müller, t. I, p. xxxv-xxxvi.

dit Suidas, la naissance et la succession des dieux. Il nous reste de cet ouvrage plus de cent fragments [1]. C'était un travail analogue à celui d'Acusilaos, mais plus complet, avec un mélange de généalogies sèches [2] et de petits romans mythologiques [3]. L'un de ces récits, sur Jason et Pélias, nous a été conservé par le scholiaste de Pindare [4], à peu près textuellement, à ce qu'il semble. Le morceau est écrit en ionien, mais non pas très pur : il est teinté d'atticisme, en partie sans doute par la faute du copiste, mais peut-être aussi parce que Phérécyde avait écrit son ouvrage à Athènes. Le style en est intéressant par la brièveté des phrases, courtes, simples, naïvement égrenées, pour ainsi dire, et à peine rattachées les unes aux autres par les liaisons les moins logiques. C'est un curieux exemple de ce qu'Aristote appela plus tard le style « juxtaposé [5]. »

Charon de Lampsaque était un peu antérieur à Hérodote, suivant Plutarque [6]. C'est à peu près tout ce que nous savons de sa biographie. On citait de lui plusieurs écrits : les *Persiques*, les *Helléniques*, les *Fondations* (Κτίσεις), les *Annales de Lampsaque* (Ὧροι Λαμψακηνῶν). Il y avait évidemment, dans tous ces ouvrages, beaucoup de mythologie, beaucoup aussi de ces anecdotes romanesques dont nous avons déjà vu des exemples chez les autres logographes. Quelques-unes nous ont été conser-

1. J'appelle de ce nom, pour abréger, même les simples mentions qui en sont faites par les écrivains anciens et d'où l'on peut tirer la connaissance de quelque détail positif.

2. Fragm. 20.

3. Fragm. 8, 24, 33, 34, etc.

4. Schol. Pind., *Pyth.* IV, 133 ; fr. 60 de Phérécyde.

5. Λέξις εἰρομένη. Littéralement : le style simplement « rattaché », par opposition au style *construit* et *circulaire* de la période.

6. *Malignité d'Hérodote*, p. 859, A-B. — Fragments dans C. Müller, t. I, p. 32 et suiv. — Neumann, *De Charone Lampsaceno*, Breslau, 1880.

vées, au moins en partie [1]. La plus longue et, à ce qu'il semble, la plus exactement reproduite, est l'histoire de la ruse qui fit tomber les Cardiens sous la domination des Bisaltes. Les Cardiens, suivant Charon, avaient l'habitude de dresser leurs chevaux à danser au son de la flûte : les Bisaltes, instruits de ce détail par un des leurs qui avait été barbier à Cardia, jouèrent de la flûte au moment de la bataille, si bien que tous les chevaux ennemis se mirent à danser et empêchèrent leurs maîtres de combattre [2]. On voit le caractère de ces récits, recueillis de la bouche des vieillards, sur les marchés, dans les boutiques des barbiers, et naïvement populaires. Denys a raison de dire que, dans tout ce romanesque, il y avait beaucoup de puérilité; mais il n'est pas inutile de se rappeler ce genre d'anecdotes pour mieux comprendre certaines parties de l'histoire d'Hérodote lui-même. Le style de Charon de Lampsaque ressemble beaucoup à celui de Phérécyde de Léros : c'est la même netteté un peu sèche et courte, non sans grâce parfois.

Xanthos de Lydie était, lui aussi, un peu plus ancien qu'Hérodote [3]. D'autre part, il vivait encore sous Artaxerxès [4]. Il avait laissé des *Récits Lydiens* (Λυδιακά), en quatre livres. Quelques-uns en contestaient l'authenticité, mais le grand historien Éphore l'admettait sans hésiter [5]. Denys d'Halicarnasse en faisait grand cas [6]. D'après le peu que nous apprennent à son sujet les citations ou les allusions des anciens [7], on voit que ses écrits présentaient

1. Fragm. 9, 12, 13.
2. Fragm. 9; dans Athénée, XII, p. 520, D (ἐν δευτέρῳ Ὥρων).
3. Athénée, XII, p. 515, D. Cf. Denys d'Halic., *Jugement sur Thuc.*, c. 5.
4. Fragm. 3.
5. Athénée, *ibid.*
6. *Antiq. Rom.*, I, 28 (p. 73 Reiske).
7. Fragments dans C. Müller, t. I, p. 36 et suiv.

toujours le même mélange de mythologie et de romanesque, mais avec plus d'attention peut-être aux faits vraiment intéressants, et avec un progrès dans l'observation, sinon dans l'esprit critique proprement dit. Il notait, par exemple, le caractère mixte de la langue des Torrhébiens[1]. Même remarque sur celles des Mysiens, et il invoquait ce fait comme un indice de l'origine mixte de ces peuples[2]. Il signalait les changements du sol et certains phénomènes géologiques[3]. Athénée dit que, suivant Éphore, il servit beaucoup à Hérodote[4]. Pour les choses de la Lydie, tout au moins, cela doit être vrai, et notamment peut-être pour ces anecdotes relatives à Crésus, qui ont chez Hérodote un caractère si particulier[5]. Quant à son talent d'écrivain, nous n'avons plus le moyen d'en juger.

Mentionnons encore deux logographes tout à fait contemporains d'Hérodote ou même peut-être un peu plus jeunes, mais qui ne paraissent pas avoir subi son influence : Hellanicos de Mitylène et Antiochos de Syracuse[6].

La date de la naissance d'Hellanicos est indiquée de la manière la plus différente par les témoignages an-

1. Fragm. 1.
2. Fragm. 8.
3. Fragm. 3, 4, 6.
4. Ἡροδότῳ τὰς ἀφορμὰς δεδωκότος (Athénée, *ibid.*).
5. Voir chez Nicolas de Damas (p. 50 et suiv., Orelli) des anecdotes analogues sur Alyatte et sur Crésus, empruntées sans doute à Xanthos (fragm. 19 de Xanthos).
6. Il suffira de rappeler, sans y insister, le nom d'un écrivain du ve siècle qui avait appliqué l'art des logographes à des sujets d'histoire littéraire : c'est Glaucos de Rhégium, auteur d'un livre Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν καὶ μουσικῶν, qui a été l'une des principales sources du *De Musica* attribué à Plutarque. Fragments recueillis par Hiller, *Rhein. Mus.*, t. XLI, p. 388 et suiv.

ciens[1]. Il n'y a pas lieu de les discuter en détail. Deux ou trois points sont incontestables et nous suffisent. On sait qu'il avait publié plusieurs de ses ouvrages avant que Thucydide composât son premier livre, car il y est cité et critiqué[2]. Suivant Denys d'Halicarnasse, il en avait même écrit quelques-uns avant Hérodote[3]. D'autre part, il vivait encore après la bataille des Arginuses (406), puisqu'il en avait parlé dans un de ses écrits[4]. Il était donc en pleine activité durant la guerre du Péloponnèse. La tradition qui le faisait naître vers le temps de la bataille de Salamine a des chances d'être vraie[5]. — Les ouvrages d'Hellanicos étaient fort nombreux, mais nous n'en connaissons exactement ni le nombre ni les titres; car on ne saurait toujours dire si les indications des anciens se rapportent à des ouvrages distincts ou à des parties différentes d'un même ouvrage, ni si le même ouvrage n'est pas désigné parfois sous plusieurs titres. Quoi qu'il en soit, nous possédons plus d'une vingtaine de ces titres[6]. Les uns (*Phoronée*, *Atlantis*, *Deucalionia*, etc.) indiquent évidemment des ouvrages mythiques du genre de ceux des autres logographes. Plusieurs (*Prêtresses d'Héra Argienne*, *Vainqueurs des fêtes Carnéennes*) avaient pour point d'appui des listes officielles (ἀναγραφαί) commentées sans doute par l'auteur[7]. D'autres (*Voyage au*

1. Suidas: Pamphila, citée par Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, XV, 23; *Vie d'Euripide*. Cf. C. Müller, t. I, p. XXIII--XXV. — Cf. Diels, *Rhein. Mus.*, t. XXI, p. 53; Wilamowitz-Mœllendorf, *Hermes*, t. XI, p. 292.

2. Thucydide, I, 97.

3. *Lettre à Pompée sur les princ. historiens*, c. 3.

4. Fragm. 80 (Schol. Aristoph., *Grenouilles*, 706).

5. *Vie d'Euripide*.

6. C. Müller, t. I, p. XXVI. L'authenticité d'un certain nombre de ces écrits était tenue pour suspecte dès l'antiquité (Athénée, XIV, p. 652, A); nous n'avons plus aucun moyen de distinguer entre eux à cet égard.

7. Quelques modernes (cf. Sittl, t. II, p. 362) attribuent ces ouvra-

temple d'Ammon[1], *Persiques*, *Scythiques*, etc.) devaient présenter un caractère en partie géographique et contenir des descriptions de pays, des études de mœurs en même temps que des histoires proprement dites. Le plus intéressant pour nous dans toute son œuvre, c'est son *Atthide* ou *Histoire attique*, mentionnée par Thucydide [2]. Le grand historien reproche à Hellanicos sa sécheresse et son défaut de précision dans la chronologie. Nul doute que le reproche ne fût fondé. Mais il n'en reste pas moins vrai qu'Hellanicos, qui avait débuté, selon toute apparence, par les origines d'Athènes, avait conduit son récit jusqu'aux événements tout à fait contemporains : il y racontait la période de cinquante ans qui sépare les guerres médiques de la guerre du Péloponnèse. Peut-être même avait-il raconté celle-ci, s'il est vrai que la mention des Arginuses se trouvât dans l'Histoire Attique[3]. Les premiers logographes racontaient plutôt les *fondations* des cités (κτίσεις). L'histoire, avec Hellanicos, commençait à descendre de la région des mythes et à marcher sur le terrain plus solide des faits contemporains. C'était encore une exception, même chez Hellanicos; et une exception qui, paraît-il, n'avait pas été toujours mise en pratique de la manière la plus heureuse. Mais c'était aussi un exemple. La vérité des récits d'Hellanicos a été quelquefois attaquée par les historiens postérieurs qui se trouvaient en désaccord avec lui ; il ne paraît pourtant pas

ges à un grammairien postérieur portant le même nom. Il est question de Καρνεονῖκαι en prose et en vers (fragm. 85, Müller; Schol. Aristoph., *Oiseaux*, 1403); l'ouvrage en vers est très probablement apocryphe, mais rien ne prouve que l'autre ne soit pas authentique.

1. Suspect aux yeux d'Athénée, *ibid.*

2. Sous ce titre : Ἀττικὴ ξυγγραφή (Thucydide, I, 97).

3. Cette mention, il est vrai, pouvait s'y rencontrer sous forme d'allusion, à l'occasion d'un fait plus ancien, et par exemple à propos du droit de cité accordé aux Platéens après Marathon; car Hellanicos, dans ce passage sur les Arginuses, rappelait cette faveur faite aux Platéens.

que ce fût toujours lui qui eût tort[1]. Quant à son talent d'écrivain, nous l'ignorons; à peine même savons-nous dans quel dialecte il a écrit[2].

Antiochos de Syracuse est bien plus oublié encore qu'Hellanicos[3]. Sa vie est inconnue. Les mentions ou les citations textuelles de son livre ne se rencontrent qu'une quinzaine de fois chez les écrivains de l'antiquité. Nous n'aurions même pas à rappeler son nom, s'il n'avait un titre tout particulier à l'attention, celui d'avoir très probablement servi de guide à Thucydide pour le récit des antiquités de la Sicile, au début de son sixième livre[4]. C'est là un titre d'honneur qui mérite qu'on s'en souvienne. — Antiochos avait composé deux ouvrages : l'un sur la Sicile (Σικελιῶτις συγγραφή)[5], en neuf livres, allant des origines jusqu'à la confédération des villes siciliennes en 424[6]; l'autre, sur l'Italie[7], où se trouvait racontée la fondation des principales villes italiennes; dans ce récit figurait, pour la première fois peut-être chez un historien grec, le nom de Rome[8]. L'ouvrage sur la Sicile,

1. C. Müller p. xxxiii.

2. Les rares citations textuelles d'Hellanicos sont transcrites en κοινὴ διάλεκτος; par exemple, par Denys, *Antiq. Rom.*, I, 28. Cela pourrait faire croire qu'il écrivait en attique plutôt qu'en ionien. On cite pourtant de lui la forme ionienne Παρνησσοῦ (fragm. 94; Schol., Apoll. Rhod., II, 713). Quant au dialecte de son pays, le lesbien, il est plus que probable qu'il n'a jamais songé à s'en servir.

3. Fragments dans C. Müller, t. I, p. 181-184.

4. Cf. Wölflin, *Antiochos von Syrakus und Cœlius Antipater* (Congrès des Philologues, Leipzig, 1872). Voir la première note de Classen, en appendice à son édition du livre VI de Thucydide (p. 184-185). Indépendamment des ressemblances de fond, il y a des coïncidences de style surprenantes; on trouve, par exemple, dans Thucydide, VI, 3, 1, un emploi insolite de ὅστις qui se rencontre justement dans un des rares fragments textuels d'Antiochos (fragm. 3).

5. Pausanias, X, 11.

6. Diodore de Sicile, XII, 71, 2.

7. Denys d'Halicarn., *Antiq. rom.*, I, c. 12; Strabon, VI, p. 254.

8. Fragm. 7 (Denys, *Antiq. rom.* I, c. 73). — Ajoutons cependant

suivi de près par Thucydide, semble avoir été goûté aussi par Aristote[1]. C'en est assez pour prouver qu'Antiochos était un fort bon esprit, aussi judicieux dans sa critique qu'il était possible de l'être au v[e] siècle[2]. Il nous reste de l'ouvrage sur l'Italie quelques lignes seulement, écrites en dialecte ionien[3]. Elles sont fort simples, un peu sèches, et trop courtes pour nous permettre de juger le talent littéraire d'Antiochos.

En somme, il ne semble pas qu'Hécatée ait eu de rivaux pour l'agrément du style parmi ses successeurs immédiats. Tous ont du naturel et quelque grâce; aucun ne se distingue par un talent supérieur, sauf Hérodote. Mais celui-ci n'est pas un simple successeur des logographes : il ouvre à l'histoire des voies toutes nouvelles, à la fois pour le fond et pour la forme.

qu'Hippys, de Rhégium, avait composé avant Antiochos, semble-t-il, une Κτίσις Ἰταλίας et des Σικελικά. Cf. Suidas, s. v.

1. Aristote, *Polit.*, IV, 9 (p. 1329, B, Bekker).

2. Timée de Tauroménium l'avait probablement suivi de fort près dans ses études sur les origines de l'histoire de Sicile, imitées elles-mêmes ou pillées par Diodore de Sicile.

3. Il serait plus exact de dire que l'on y trouve des traces de dialecte ionien qui semblent prouver que l'ouvrage était primitivement écrit dans ce dialecte.

CHAPITRE X

HÉRODOTE

BIBLIOGRAPHIE

Manuscrits. Les mss. connus d'Hérodote sont au nombre d'une trentaine. On s'accorde à ranger parmi les principaux : un ms. de Florence (*Mediceus* ou *Laurentianus* ; biblioth. Laurentienne, LXX, 3; x[e] siècle ; désigné, depuis M. Stein, par la lettre A), un ms. de Paris (*Parisinus*, P; bibl. nat., 1633; XIII[e] siècle), et deux manuscrits de Rome (*Angelicanus* ou *Passioneus*, B, bibl. Angélique, C, I, 6 ; XI[e] siècle ; *Vaticanus* ou *Romanus*, R, bibl. Vaticane, 123, XIV[e] siècle). Mais on n'est pas encore tout à fait fixé sur la valeur relative de ces mss. ni sur leur parenté exacte. M. Stein, après M. Abicht, accorde le premier rang aux mss. A et B, presque identiques, et qu'il croit les plus voisins de l'archétype. M. Cobet (*Mnémosyne*, nouv. série, t. X, p. 400 et suiv.), M. Gomperz (*Mém. Acad. Vienne*, t. CIII, p. 149 et suiv.), et, plus récemment, M. Desrousseaux (*Morceaux choisis d'Hérodote*, p. X-XI), ont exposé l'idée que le *Romanus* n'était pas mis à son rang. M. Desrousseaux a fait une étude approfondie de la question, et collationné en outre le ms. *Urbinas*, 88 ; mais les résultats de ses recherches n'ont pas encore été complètement publiés[1]. — Les mss. d'Hérodote contiennent fort peu de scholies.

Editions. Au XVI[e] siècle, édition *princeps* d'Alde Manuce, Ve-

1. Voici, sur ce sujet, une note très précise que M. Desrousseaux veut bien me faire parvenir : — « Dans un mémoire présenté à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1887, j'ai tâché d'établir que l'on doit prendre comme base du texte deux mss. perdus, mais dont on peut assez facilement reconstituer les leçons au moyen des copies qui nous en restent. L'un, qui semble avoir

nise, 1502, in-fol., d'après trois mss. médiocres ; édition d'H. Estienne, Paris, 1570 (améliorations de détail, surtout conjecturales). — Au XVIIe siècle, édition de G. Jungermann, Francfort, 1608 (établissement de la division actuelle en chapitres). — Au XVIIIe siècle, édition de Gronovius, Leyde, 1715 (première collation du *Mediceus*) ; Valckenaer et Wesseling, Amsterdam, 1763 (grande édition avec notes *variorum*, critique verbale pénétrante). — Au XIXe siècle, éditions de Schweighæuser, Paris et Strasbourg, 1816 (collation du *Florentinus* C, commentaire abondant) ; Gaisford, Oxford et Leipzig, 1824-1826 (collation du *Sancroftianus*) ; Bæhr, Leipzig, 1830-1835 (souvent réimprimé) ; Dinforf, Paris, 1844 (Bibl. Didot ; améliorations de détail) ; Bekker, Berlin, 1845 (2e éd.) ; Krüger, Leipzig, 1855-1857 (bon commentaire explicatif) ; puis les éditions d'Abicht et de Stein qui ouvrent une nouvelle période dans l'histoire du texte d'Hérodote. M. Abicht avait le premier signalé le *Mediceus* comme le meilleur de nos manuscrits (*Philologus*, t. XXI, p. 79 et suivantes). M. Stein, après quelques hésitations, le suivit. En 1869, parurent à la fois une édition critique de M. Abicht (Leipzig) et une autre de M. Stein (Berlin), celle-ci tout à fait considérable par l'étendue et la précision des collations de manuscrits. Déjà M. Abicht et M. Stein avaient donné d'excellentes éditions exégétiques et scolaires (Stein, 1852-1862 ; Abicht, 1861-1866) : ces éditions, plusieurs fois réimprimées et corrigées, restent les meilleures en ce genre que nous ayons pour Hérodote. A signaler aussi l'édition sans notes, mais avec choix de variantes et index des noms propres, publiée par M. Stein à Berlin, 1884.

TRADUCTIONS. La vieille traduction latine de Laurent Valla (1474), antérieure à toutes les éditions imprimées, mais faite

remonté au IXe siècle, est représenté par le *Laurentianus* A et l'*Angelicanus* B. L'autre était probablement du XIIe siècle : on peut le reconstituer au moyen de deux familles de mss., la première formée par le *Romanus* R (incomplet du Ve livre) et l'*Urbinas* r (pour les sept derniers livres ; les deux premiers et une grande partie du troisième y proviennent du ms. *d*), la seconde par le *Sancroftianus* S et le *Vindobonensis* V. Ce second ms. donnait un texte défiguré par des incorrections et des lacunes, mais d'une tradition plus pure que le premier. Un certain nombre de mss. appartenant à la première classe ont été revus et corrigés au moyen d'exemplaires de la seconde ; les copies qui en dérivent présentent un texte *mixte*, participant des deux classes à la fois. »

sur des manuscrits médiocres, n'a pas la valeur de la traduction de Thucydide qu'on doit au même savant.

Principales traductions en français, par Larcher, Paris, 1802 (2ᵉ éd., 1840); — en anglais, par Rawlinson, Londres, 1885 (2ᵉ éd., 1876), avec des commentaires et des appendices fort importants; — en allemand, par Lange, Berlin, 1811-1812 (2ᵉ éd. 1824).

A signaler aussi la vieille traduction française de Pierre Saliat (1575), réimprimée par M. Talbot en 1864 (Paris, Plon); elle rend bien la naïveté du texte, mais l'interprétation n'est pas toujours très sûre.

LEXIQUES. L'édition de Schweighæuser a été complétée, en 1824, par un VIIᵉ volume, qui comprend un *Lexicon Herodoteum*. — M. Stein a promis un *Lexique* qu'il n'a pas encore publié.

SOMMAIRE

I. Observations préliminaires. – II. Biographie d'Hérodote. — III. Son *Histoire;* plan actuel; date et circonstances de la composition; autres écrits. — IV. L'Histoire d'Hérodote considérée comme œuvre de science : — § 1. Conception générale de l'histoire : son objet; période de temps racontée; faits étudiés (anecdotes, géographie, mœurs, guerres, politique, loi des événements); esprit de recherche et de critique. § 2. Véracité d'Hérodote. § 3. Sa méthode et sa critique. § 4. Résultats obtenus. § 5. Procédés d'exposition. — V. L'Histoire d'Hérodote considérée comme œuvre d'art : — § 1. La composition. § 2. Le style. — VI. Conclusion : fin de la période de croissance de l'art historique en Grèce.

I

Hérodote a été souvent appelé le « père de l'Histoire [1]. »

1. Le mot a été dit pour la première fois par Cicéron, *De Legibus*, I, 1.

Si l'on concluait de là qu'il est le créateur de l'histoire telle qu'on l'entend aujourd'hui et que son livre ressemble de tous points à ceux qui s'écrivent de nos jours, on serait loin de compte. D'une manière générale, tous les anciens ont écrit l'histoire autrement que nous : il en est de l'histoire comme de la tragédie, qui porte le même nom sous Louis XIV qu'au temps de Périclès, bien que ce nom représente en réalité, aux deux époques, deux choses distinctes. En outre, dans l'antiquité même, Hérodote occupe une place à part.

Quand nous lisons une œuvre d'histoire écrite par un ancien, que celui-ci s'appelle Thucydide, Polybe ou Tacite, nous la trouvons éloquente, dramatique, belle enfin, mais d'une beauté simple, droite, et, pour ainsi dire, un peu grêle. C'est la beauté d'un bas-relief où des personnages peu nombreux sont disposés dans un bel ordre, tous au premier plan. Les attitudes des héros sont nobles et expressives. Mais la foule n'y est qu'indiquée sommairement et la profondeur manque. Les meilleurs historiens de l'antiquité étudient surtout les grandes forces historiques (individus, cités, armées) dans leur jeu extérieur et dans leur action. En fait d'explications, ils ne poussent guère au delà des motifs moraux, des considérations politiques proprement dites, ou des appréciations stratégiques. Quant aux causes lointaines qui ont formé ces âmes, ces cités, ces armées (religion, mœurs, institutions), ou qui rendent possible leur action (finances, économie politique, organisation), ils n'y touchent que rarement et en peu de mots. L'histoire qu'ils écrivent n'est ni complexe ni profonde comme celle qu'écrivent les modernes. Elle n'a pas non plus, dans l'exposition, le même respect du document authentique, du fait directement puisé à la source et transmis sans intermédiaire ; elle ignore la saveur de la réalité toute pure ; elle en donne moins la sensation immédiate qu'elle n'en montre le reflet perçu

d'abord par l'œil et par l'esprit d'un artiste. Bref, elle simplifie et elle idéalise.

Cette différence dans la représentation vient en partie de la différence même des objets représentés Le monde ancien est plus restreint et plus simple que le monde moderne. Dans la cité, si étroite, l'individu grandit par l'exiguité même du cadre. La science commence à peine; l'industrie est primitive; les arts les plus difficiles sont relativement aisés : la division du travail ne les a pas encore portés fort loin : un orateur athénien, un patricien romain s'improvisent tour à tour généraux ou chefs d'escadre; l'organisation administrative se réduit à peu de chose. Dans cet état rudimentaire des forces spéciales et techniques, les forces morales ont beau jeu. Et elles s'exercent avec d'autant plus d'effet que les individus sont plus voisins les uns des autres, qu'ils se connaissent, et que chacun est apprécié pour ce qu'il vaut. Elles sont d'ailleurs peu compliquées; car l'âme antique a moins de replis que la nôtre : les conflits entre la conscience et l'État, le sentiment de la difficulté de savoir, l'oppression qui résulte pour l'esprit moderne de la multitude des faits et de la richesse même des expériences, sont des complications morales presque étrangères à l'antiquité. C'est en partie pour cela que les historiens anciens diffèrent des historiens modernes, mais en partie seulement; car l'histoire même de l'antiquité, quand elle est racontée par un moderne, devient tout de suite autre chose que ce qu'elle est chez un écrivain romain ou grec.

C'est que la différence est surtout dans l'âme de l'artiste ; elle est dans le spectateur plus que dans le spectacle. L'esprit antique se représente la vie universelle comme une série d'existences parallèles qui ne se rencontrent ni ne se mêlent : il est essentiellement polythéiste, malgré les Xénophane et les Héraclite. Aussi, quand il écrit l'histoire, il isole et détache deux ou trois ordres de

faits (politiques, militaires, moraux) qu'il étudie à part, dans leur suite logique et leur développement rectiligne : c'est une belle géométrie historique. L'esprit moderne, au contraire, a un sentiment profond et toujours croissant de la continuité des choses, de l'entrelacement indéfini des actions et des réactions ; il s'aperçoit que tout est dans tout, ou, du moins, que tout tient à tout, que la chaîne des effets et des causes est illimitée, qu'elle a des replis et des détours surprenants, que la raison la plus directe et la plus apparente des choses n'en est jamais la raison dernière, et que, dans cette prodigieuse complexité de l'univers, c'est donner de la réalité une image imparfaite que de trop la réduire aux formes simples où notre intelligence se complaît d'abord. Simplifier et idéaliser vaut mieux, sans doute, que ramasser les faits pêle-mêle au risque de mêler l'insignifiant avec l'utile : c'est déjà, pour l'esprit, prendre possession de la matière inerte et y graver sa marque. Mais un art plus savant sait garder aux choses leur complexité naturelle sans les embrouiller, et les montrer dans leur réalité sans oublier de les rendre intelligibles. Quand l'art historique moderne (et par ce mot il faut entendre celui du XIXe siècle[1]) donne vraiment ce qu'il peut donner, c'est là ce qu'il fait. Il était aussi impossible aux historiens anciens de rien faire de pareil, qu'à leur civilisation de ressembler à la nôtre, ou à leur esprit de devancer les découvertes de la science contemporaine. Aussi, ces caractères de l'art antique sont visibles chez les plus grands des historiens anciens. Un Thucydide, un Polybe, un Tacite ont fait des chefs-d'œuvre sans dépasser le niveau qu'assignait à leur pensée le point de développement où l'esprit antique était parvenu.

Mais Hérodote n'est pas encore arrivé tout à fait à ce

1. Celui d'un Macaulay, d'un Ranke, d'un Fustel de Coulanges.

niveau. La période de maturité de l'histoire ne commence qu'avec Thucydide. Hérodote termine ce qu'on peut appeler la période de croissance de l'art historique. Il occupe un degré intermédiaire entre les essais des logographes et la perfection relative de Thucydide. S'il a pu être appelé le père de l'histoire, c'est qu'il est entré le premier avec génie (surtout au point de vue littéraire) dans la voie où Thucydide allait le suivre; mais il ne l'a pas parcourue jusqu'au bout; il se rattache même à ses devanciers au moins autant qu'à ses successeurs. En réalité, il ne ressemble tout à fait à personne. Il est quelque chose d'unique, et qui ne pouvait être qu'à ce moment précis de l'antiquité. Montrer en quoi consiste au juste l'originalité d'Hérodote, quelle est encore la fraîcheur naïve de son œuvre, quelles en sont déjà l'ampleur et la solidité, comment ces qualités se sont formées, tel est l'objet des pages suivantes.

II

Hérodote naquit vers 480 [1]. Il avait pour patrie Hali-

1. En 484, suivant Pamphila (Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, XV, 23). Cette date n'a aucun caractère de certitude absolue ; elle résulte évidemment d'une évaluation hypothétique tirée d'Apollodore et fondée sur la considération de l'ἀκμή d'Hérodote, placée en 444 (fondation de Thurium). Ad. Schœll (*Philol.*, IX, p. 193) propose 489. Toute détermination précise est impossible. On fait naître Hérodote un peu plus tôt ou un peu plus tard selon le moment de sa vie où l'on place ses voyages. — Sources anciennes sur la vie d'Hérodote : Suidas, vv. Ἡρόδοτος et Πανύασις ; Denys d'Halicarnasse, *Jugement sur Thucydide*, c. 5. Le traité de Plutarque *Sur la Malignité d'Hérodote* fournit peu de renseignements précis à cet égard. Parmi les travaux modernes, il faut signaler : Dahlmann, *Herodot, aus seinem Buch sein Leben*, Altona, 1824 ; Bauer, *Herodots Biographie* (Mém. Acad. Vienne, t. 89, p. 391) ; Baehr, *De vita et scriptis Herodoti*, dans le t. IV de son édition ; Stein, *Introduction*, dans le t. I, de son édition ;

carnasse [1], ville d'origine carienne, mais colonisée ensuite par les Doriens, et surtout profondément pénétrée par la civilisation supérieure des grandes cités ioniennes du voisinage. Hérodote se dit de race dorienne et paraît tenir à cette qualité [2]. Il n'en est pas moins vrai qu'Halicarnasse, après avoir fait partie de l'Hexapole dorienne, avait fini par s'en détacher [3], sans doute sous l'influence grandissante de l'esprit ionien. Le dialecte qu'on parlait à Halicarnasse au milieu du v[e] siècle était entièrement ionien, comme le prouve une inscription récemment découverte [4], et Hérodote lui-même, par l'esprit et le caractère comme par le langage, est aussi complètement ionien que s'il était né à Éphèse ou à Milet.

Sa famille était noble et riche [5]. Elle était en outre intelligente et lettrée. Parmi les proches parents d'Hérodote se trouvait le célèbre poète épique Panyasis, qui fit revivre, selon l'expression de Suidas, l'épopée alors éteinte [6]. Panyasis avait fait plusieurs poèmes qui eurent une grande réputation, notamment une *Héracléide* et des *Migrations ioniennes*. Cette Héracléide était évidemment un de ces poèmes biographiques qui, suivant Aristote, manquaient d'unité [7] : c'était de l'histoire en vers, comme

Desrousseaux, *Notice*, courte, mais très judicieuse, en tête de son édition des *Morceaux choisis d'Hérodote*, précédemment publiés par E. Tournier.

1. Hérodote I, 1, et VII, 99.

2. Probablement à cause du mauvais renom que les Ioniens d'Asie-Mineure avaient dans la Grèce continentale au moment où Hérodote écrivait ce passage.

3. Hérodote, I, 144.

4. En 1863, par M. Newton. Cf. Roehl, *Inscr. gr. antiquiss.*, n° 500. M. Théod. Reinach en a reproduit le texte, avec le fac-similé de Roehl, dans la *Revue des Études grecques*, 1888, p. 30, où il a fait de ce monument une très ingénieuse étude.

5 Τῶν ἐπιφανῶν, dit Suidas (v. Ἡρόδοτος). Son père s'appelait Lyxès et sa mère Dryo.

6. Suidas, v. Πανύασις.

7. *Poét.*, c. 8.

aussi les *Migrations ioniennes*. Panyasis est bien le contemporain des logographes. Il y eut là, sans doute, une sorte de choc en retour : l'épopée, après avoir produit l'histoire, reprenait à son tour une nouvelle vie (un peu artificielle) sous l'influence de la littérature historique. Panyasis est appelé aussi, par Suidas, *tératoscope* : était-il investi de quelque sacerdoce héréditaire, ou faut-il voir là le souvenir obscur de quelque poème sur les prodiges (περὶ τεράτων), attribué plus ou moins justement à Panyasis? En tout cas, le goût des prodiges s'accorde bien avec le métier de poète épique. Il n'est pas sans intérêt de noter ces traits de la famille d'Hérodote : ce qu'on en sait ou ce qu'on en devine est en harmonie avec la physionomie de l'historien. Il grandit dans la curiosité des antiques histoires, dans la lecture des poètes et le respect de la religion. Il dut lire de bonne heure les vieilles épopées et les logographes. On s'explique qu'il aime à citer les poètes, Homère, Hésiode, Archiloque, Solon, Sappho, Alcée, Anacréon, Simonide de Céos, Pindare, Phrynichos, Eschyle, etc., sans compter les chresmologues et les mystiques, Olen, Musée, Bakis, etc. Il fut initié à plusieurs cultes mystiques [1]. Les dieux populaires lui inspirent d'ailleurs un grand respect. Comme Pindare et Eschyle, il prête à la religion traditionnelle l'élévation de sa propre pensée; en même temps, il fait volontiers honneur à la doctrine des mystères de ce qu'il sent en lui-même de plus haut et de plus pur.

Ses relations de famille l'engagèrent aussi dans les luttes politiques. Halicarnasse était gouvernée par une dynastie d'origine non hellénique, peut-être cimmérienne [2].

1. A Samothrace, et peut-être à Saïs, en Egypte ; cf. II, 51 et 171.
2. Telle est du moins l'opinion habilement soutenue par M. Th. Reinach dans son article précédemment cité sur l'*Inscription de Lygdamis*.

La célèbre Artémise appartenait à cette race [1] : veuve ou fille de Lygdamis Ier, elle exerça la régence au nom de son fils Pisindélis, qui régna peu et fut à son tour remplacé par Lygdamis II. Ces princes étaient inféodés à la Perse, comme on le voit par la conduite d'Artémise au temps des guerres médiques. Leur autorité fut d'ailleurs pendant longtemps assez facilement acceptée par Halicarnasse, car Hérodote, qui fut l'ennemi du dernier d'entre eux, n'a que des éloges pour Artémise. Les choses changèrent sous Lygdamis II. Un parti national se forma. Panyasis en faisait partie, ainsi qu'Hérodote. Il y eut des discordes et des luttes, accompagnées de succès divers. Panyasis périt dans une de ces tentatives de révolution; Hérodote dut se retirer à Samos. Puis la fortune revint à son parti; il rentra dans Halicarnasse. L'inscription dont nous avons parlé plus haut semble se rapporter à ces faits : un accord survint qui détermina les droits respectifs des deux partis (vers 455); Lygdamis paraît avoir exercé de nouveau le pouvoir, mais d'une manière partielle, et pour quelques mois seulement; car, dès l'année 454, Halicarnasse commence à figurer sur la liste des alliés d'Athènes [2]. Hérodote ne resta pas longtemps dans sa patrie : de nouvelles difficultés, dont on ignore la nature exacte, l'en firent sortir presque aussitôt [3].

C'est peut-être alors qu'il se mit à faire ses grands voyages en Asie, en Afrique et en Europe. On les place quelquefois plus tôt, dans la première partie de sa vie. Mais, comme il est certain qu'il n'alla en Égypte que

1. Hérodote, VII, 99 ; VIII, 103.

2. *Corp. Inscr. Att.*, I, 226.

3. Son épitaphe (relativement récente) parlait en termes vagues de la « malveillance intolérable » de ses concitoyens (τῶν γὰρ ἄτλητον μῶμον ὑπεκπροφυγών, etc.; v. plus bas le texte complet). M. Reinach conjecture, d'après l'inscription de Lygdamis, qu'il dut éprouver quelques difficultés à rentrer en possession de ses biens précédemment confisqués et vendus.

plusieurs années après la bataille de Paprémis (455), dont il a vu le théâtre [1], une partie au moins de ces voyages est postérieure à son départ d'Halicarnasse. Il est permis de se demander s'il n'en est pas de même des autres, au moins des plus lointains. La politique avait dû jusque-là lui laisser peu de loisirs. A ce moment, au contraire, il est libre de toute attache et encore jeune. Nulle période de sa vie ne pouvait être plus favorable à l'exécution de ses desseins [2]. Il alla en Égypte jusqu'à Éléphantine; en Perse, jusqu'un peu au delà de Suse; vers le nord, jusqu'au Bosphore Cimmérien : c'est du moins ce qui ressort de ses propres affirmations; nous verrons plus tard ce que valent les objections élevées contre elles. Ajoutons qu'il visita la Phénicie, la Cyrénaïque, Cypre et diverses parties du monde grec, sans parler de la Grande-Grèce, où nous le retrouverons tout à l'heure.

Déjà l'idée de son ouvrage commençait à se former dans son esprit et il en avait même écrit quelques fragments. Une tradition le montre, en 446, à Athènes, faisant une lecture publique, et recevant de la cité, sur la proposition d'Anytos, une récompense de dix talents [3].

1. II, 13.

2. On fait remarquer d'ordinaire que la qualité de sujet du Grand-Roi dut rendre plus faciles pour Hérodote ses voyages en Asie et en Égypte, et qu'il faut par conséquent les placer avant le renversement du pouvoir absolu de Lygdamis. Mais, comme le voyage en Égypte est certainement postérieur à 455, et que, dès 454, Halicarnasse figure parmi les alliés d'Athènes, il faut bien admettre qu'Hérodote put aller en Égypte après avoir fait acte d'hostilité contre Lygdamis, l'ami du Grand-Roi, et lorsque déjà sa patrie était passée sous l'hégémonie athénienne. On ne voit pas, alors, ce qui pouvait l'empêcher d'aller en Asie dans les mêmes conditions. Il est probable qu'aussitôt après la mort de Cimon, les relations entre Grecs et Barbares devinrent assez bonnes pour permettre des voyages de ce genre.

3. Diyllos, dans Plutarque, *Malignité d'Hérodote*, c. 26; cf. Eusèbe, *Chron.*, 169. On racontait aussi (Marcellin, *Vie de Thucyd*, 54) que Thucydide enfant avait assisté à une lecture faite par Hérodote à

Le fait d'une lecture de ce genre n'a rien en soi que de vraisemblable; mais il est difficile d'affirmer que tous les détails du récit (et en particulier la récompense de dix talents) méritent une entière confiance. Hérodote est un grand admirateur d'Athènes. Il y fit sans doute un assez long séjour. Il y connut Périclès, qu'il a mentionné dans son livre en termes empreints d'une émotion presque religieuse [1], Sophocle, qui lui adressa une élégie [2], et sans doute aussi la plupart de ces grands esprits dont la réunion faisait alors d'Athènes le centre brillant de l'hellénisme.

On sait qu'en 444, à la suite de la destruction de Sybaris par les Crotoniates, les Athéniens décidèrent qu'une colonie panhellénique serait établie sur les ruines de la cité disparue [3]. Hérodote devint citoyen de Thurium, la nouvelle cité, et il est parfois désigné comme Thurien [4]. Cela ne l'empêcha pas de revenir encore à Athènes, où l'attiraient sans doute ses relations. Il y voyagea certainement après 431, car il a vu les Propylées achevées [5].

La date de sa mort ne nous a pas été transmise avec précision par les anciens, mais on doit la placer dans les premières années de la guerre du Péloponnèse. D'une

Athènes et qu'il avait attiré l'attention du lecteur par la vivacité de son admiration; si bien qu'Hérodote aurait dit à Oloros, le père de l'enfant : Ὦ Ὄλορε, ὀργᾷ ἡ φύσις τοῦ υἱοῦ σου πρὸς μαθήματα. L'anecdote semble arrangée à plaisir. Quant à la lecture à Olympie, racontée par Lucien (*Hérodote*, 1), toutes les circonstances de la scène trahissent une invention d'origine récente.

1. VI, 131 (récit des prodiges qui accompagnèrent sa naissance).

2. Plutarque, *An seni sit resp. gerenda*, c. 3, nous en a conservé un vers et demi : Ὠδὴν Ἡροδότῳ τεῦξεν Σοφοκλῆς ἐτέων ὢν — πέντ' ἐπὶ πεντήκοντ'. C'était donc en 440.

3. Strabon, XIV, p. 656.

4. Déjà dans Aristote, *Rhét*, III, 9 (p. 1409, A, 28), où le mot Θούριος est donné comme une citation d'Hérodote lui-même (Ἡροδότου Θουρίου ἥδ' ἱστορίης ἀπόδειξις; nos mss. d'Hérodote portent : Ἡροδότου Ἁλικαρνασσῆος ἱστορίης ἀπόδεξις ἥδε).

5. V, 177.

part, en effet, il mentionne des événements[1] qui se sont passés en 431 et 430; il survécut donc à ces faits assez longtemps pour revoir au moins les livres de son histoire où il en parle. D'autre part, il n'a pas dû voir l'avènement de Darius Nothus (424), qu'il aurait nommé sans cela dans le passage où il rappelle ses trois prédécesseurs[2]. Il mourut donc, selon toute apparence, vers 426 ou 425. Les Athéniens lui élevèrent un tombeau à côté de celui de Thucydide[3]. Mais c'était probablement un cénotaphe, comme celui qu'on montrait aussi à Pella[4]. La tradition la plus répandue le faisait mourir à Thurium, où l'on conservait ses restes dans un tombeau élevé sur l'agora[5].

III

Avant d'étudier au fond l'œuvre d'Hérodote, il est nécessaire de rappeler brièvement sous quelle forme elle nous est parvenue et d'examiner quelques questions critiques préliminaires qui, sans avoir toute l'importance que les érudits y attachent parfois, ne sauraient cependant être entièrement passées sous silence[6].

1. Mort d'Eurymaque, VII, 233 (cf. Thucyd., II, 2) ; vengeance de Talthybios, VII, 137 (cf. Thucyd., II, 67).
2. VI, 98.
3. Marcellin, *Vie de Thucyd.*, 17.
4. Suidas.
5. C'est ce qu'attestait une inscription en vers qui nous a été conservée par Étienne de Byzance (v. Θούριοι) :

Ἡρόδοτον Λύξεω κρύπτει κόνις ἥδε θανόντα,
Ἰάδος ἀρχαίης ἱστορίης πρύτανιν,
Δωριέων βλαστόντα πάτρης ἄπο · τῶν γὰρ ἄτλητον
μῶμον ὑπεκπροφυγὼν Θούριον ἔσχε πάτρην.

Le mot ἀρχαίης montre la date relativement récente de l'épitaphe.
6. Nous n'avons pas à parler de la *Vie d'Homère* qui est attribuée

L'Histoire d'Hérodote forme aujourd'hui neuf livres, dont chacun, dans les manuscrits, porte le nom d'une Muse. Suivant Lucien, ce serait à Olympie, à la suite d'une lecture complète de son ouvrage, que les Grecs, dans un mouvement d'admiration, auraient ainsi désigné chacun des livres qui le composaient[1]. Le caractère légendaire de l'anecdote n'a pas besoin d'être démontré. D'ailleurs il est certain que cette division même en livres ne remonte pas à Hérodote. D'une manière générale, ce sont les Alexandrins qui ont les premiers divisé les longs ouvrages en livres à peu près égaux[2]. Pour Hérodote, en particulier, il est visible que la coupure est parfois très artificielle, par exemple entre le second et le troisième livre. Quand il renvoie lui-même à quelque partie antérieure ou postérieure de son ouvrage, il n'emploie jamais le mot *livre* (βιβλίον) : il se sert d'un mot très vague, *discours* ou *récit* (λόγος[3]), qu'il détermine au besoin par un nom propre (« dans mes récits libyques »). Ce mot ne représente pas nécessairement une coupure proprement dite. Sur la division primitive de l'ouvrage, nous n'avons aucune indication positive : si nous voulons nous en faire quelque idée, ce ne peut être que par induction (avec beaucoup d'incertitude par conséquent), d'après le contenu des récits.

Voici, en quelques mots, l'ensemble et l'enchaînement de ces récits. D'abord, l'histoire de Crésus, et, à ce propos, un coup d'œil sur le passé de la Lydie, puis sur les

à Hérodote : c'est un ouvrage manifestement apocryphe et de basse époque ; l'auteur n'est même pas d'accord avec le véritable Hérodote (II, 53) sur le temps où vivait Homère.

1. Lucien, *Hérod.*, 1.

2. Aussi, pour plusieurs écrivains antérieurs à l'époque alexandrine, pour Thucydide, par exemple, il y avait plusieurs manières différentes de diviser et de compter les livres.

3. C'est le mot même dont les logographes avaient tiré leur nom. Xénophon l'emploie encore de la même manière qu'Hérodote.

cités grecques de ce temps ; ensuite, la lutte de Crésus contre Cyrus (avec retour sur l'histoire antérieure des Grecs) et la fin de l'histoire de Cyrus (conquête de l'Ionie; prise de Babylone et digression sur Babylone; guerre des Massagètes). Suite de l'histoire des Perses : conquête de l'Égypte (longue digression sur l'Égypte), guerre de Scythie (digression sur les Scythes), révolte de l'Ionie qui prélude aux guerres médiques. Guerre de Darius contre les Grecs. Enfin, Xerxès, et la seconde guerre médique.

Tel est l'ensemble de l'ouvrage. Les questions préliminaires à résoudre, ou du moins à discuter, sont les suivantes : L'ouvrage est-il fini ? Est-il arrivé, dans toutes ses parties, à sa forme définitive ? A-t-il été composé d'un seul jet, ou peut-on y distinguer certaines parties plus anciennes et d'autres plus récentes ? Comment ces parties diverses se sont-elles ajustées les unes aux autres ? Quelles traces peut-on saisir de la division primitive de tout l'ouvrage ? Enfin quelle est, au point de vue littéraire, l'importance de ces questions ?

La première, celle de savoir si l'œuvre d'Hérodote est arrivée au terme que la pensée de l'historien lui assignait d'avance, est fort controversée [1]. Le dernier fait

1. Principaux ouvrages en faveur de la thèse qui consiste à soutenir que l'ouvrage est inachevé : Dahlmann, *Herodotos, aus seinem Buch sein Leben*, Altona, 1824 ; Kirchhoff, *Ueber die Abfassungszeit des Herodotischen Geschichtswerkes*, 2e éd., Berlin, 1878, puis, du même auteur (en réponse à un travail de M. Gomperz), *Ueber ein Selbstcitat Herodots*, dans les Mémoires de l'Acad. de Berlin, 1885 ; ajouter la plupart des derniers historiens de la littérature grecque (Bergk, Sittl, Christ). — En sens contraire : Gomperz, *Herodoteische Studien*. Vienne, 1883, puis *Ueber den Abschluss des Herodoteischen Geschichtswerkes*, dans les Mémoires de l'Acad. de Vienne, 1886, p. 507 et suiv. ; et Ed. Meyer, dans le *Rheinisches Mus.*, t. XLII, p. 146. — Denys d'Halicarnasse, dans sa lettre à Cn. Pompée *Sur les principaux historiens*, c. 3, admirait la manière dont Hérodote avait choisi la limite finale de son récit. Il est vrai que, dans le même chapitre, il

raconté par Hérodote est la prise de Sestos par les Grecs en 478. Les uns disent que cet événement ne termine rien, que la guerre continue jusque vers 447, et qu'Hérodote n'a pu s'arrêter de propos délibéré sur un fait insignifiant. Les autres répondent qu'à cette date la grande guerre est finie, et que d'ailleurs le dernier chapitre de l'ouvrage a tous les caractères d'une conclusion conforme aux habitudes de l'art d'Hérodote. Chacune des deux thèses renferme une part de vérité. Il est certain que la prise de Sestos a été suivie de beaucoup d'autres faits de guerre, et on ne voit pas bien pourquoi Hérodote, qui a vu le rétablissement de la paix après la mort de Cimon, n'aurait pas eu l'intention de raconter jusqu'au bout la lutte entre les Grecs et les Barbares. D'autre part, cette prise de Sestos fait époque : la lutte, ensuite, change de caractère ; de défensive, elle devient offensive du côté des Grecs, et l'empire athénien se prépare ; il y a donc là, sinon une limite finale, du moins une coupure. De plus, cette coupure a été rendue sensible par l'art de l'écrivain ; car, en finissant, il remonte par une anecdote rétrospective jusqu'au temps de Cyrus et nous donne ainsi, sous forme anecdotique, l'explication morale de toute l'histoire des Perses, de Cyrus à Xerxès : le récit du dernier chapitre fait pendant au discours d'Artaban dans le VIIe livre. Il est donc probable que, si Hérodote a formé le projet de donner une suite à ce qui subsiste de son Histoire, il considérait du moins qu'il en avait vraiment achevé une partie distincte et importante[1].

L'un des principaux défenseurs de l'opinion qui considère l'ouvrage d'Hérodote comme n'ayant pas atteint

blâme Thucydide de n'avoir pas rempli tout son programme, sans songer que l'historien a pu mourir auparavant : cette naïveté ôte du poids aux éloges de Denys.

1. Peut-être les trois quarts (1° Crésus, Cyrus et Cambyse ; 2° Darius ; 3° Xerxès en Grèce).

son terme naturel, M. Kirchhoff, attache une grande valeur, pour la démonstration de sa thèse, à ce fait que l'historien, parlant d'Éphialte [1], promet de dire plus tard la raison qui le fit tuer par Athénadès, et n'a pas tenu sa promesse; M. Kirchhoff en conclut que le récit d'Hérodote n'a pas été amené jusqu'au point où l'auteur avait dessein de le conduire. Mais l'argument n'est pas décisif: le récit de la mort d'Éphialte devait peut-être, dans la pensée de l'historien, se rattacher à quelqu'un des faits qui sont racontés dans les deux derniers livres [2]; il suffirait, dans ce cas, pour expliquer l'absence de la narration promise, de supposer un oubli de l'auteur, à qui le temps a pu manquer pour une dernière révision [3]. Ce qui rend probable, malgré tout, la thèse contraire à l'achèvement complet de l'ouvrage, c'est bien moins l'absence de tel ou tel détail que la difficulté d'imaginer pour quelle raison l'auteur aurait renoncé de parti pris à raconter jusqu'au bout l'histoire qu'il avait entrepris d'écrire et qui n'est pas terminée entièrement par la prise de Sestos.

Une question analogue se présente à propos de deux autres passages de ses *Histoires*. Au livre I, à deux reprises différentes [4], Hérodote, parlant du siège de Ninive et de la liste des rois de Babylone, renvoie le lecteur, pour des détails complémentaires, à ses « récits assyriens [5]. » Les deux indications sont données au futur.

1. VII, 213.

2. Ajoutons cependant que l'hypothèse de M. Gomperz, qui imagine, au chapitre 120 du livre VIII, une lacune où cet épisode avait peut-être trouvé place, n'est guère convaincante : M. Kirchhoff en a très bien fait voir le peu de vraisemblance.

3. La promesse que fait Hérodote, II, 161, au sujet de ses futurs Λιβυκοὶ λόγοι, n'est qu'imparfaitement remplie aussi au livre IV, c. 159.

4. Chap. 106 et 184.

5. Ἀσσύριοι λόγοι.

S'agit-il, dans sa pensée, d'un épisode destiné à entrer, comme les « récits libyques[1] », dans sa grande histoire, et qui aurait pu s'intercaler, par exemple, au troisième livre, à propos de la prise de Babylone par Darius ; ou bien s'agit-il d'un ouvrage distinct? Ce qui peut d'abord incliner l'esprit vers la seconde hypothèse, c'est qu'Aristote fait allusion quelque part à un détail rapporté dans les « récits assyriens[2] » : Aristote ne donne pas le titre de l'ouvrage, il est vrai, mais il parle expressément du récit d'Hérodote relatif au siège de Ninive; or, c'est justement à propos de ce siège qu'Hérodote lui-même renvoie pour la première fois à ses « récits assyriens » ; la coïncidence est frappante. Aristote avait donc encore ces « récits » sous les yeux; comme ils ne figurent pas dans la grande Histoire, il faut bien admettre qu'ils furent publiés séparément. Mais il reste à se demander si Hérodote, après les avoir écrits comme un ouvrage distinct, n'avait pas l'intention de les faire entrer plus tard, lors d'une révision définitive, dans le corps même de son histoire générale; ils n'y auraient formé qu'un épisode de plus, à côté des récits libyques, des récits sur la Scythie et de tant d'autres. Cette hypothèse est rendue presque certaine par la manière dont s'exprime Hérodote : il parle deux fois des « récits assyriens » en se servant du futur. Il a donc en vue non pas tant un ouvrage déjà publié que la forme nouvelle sous laquelle il compte l'utiliser dans son histoire.

Ce problème particulier nous amène naturellement à

1. C'est ainsi qu'Hérodote lui-même (II, 161) désigne les récits destinés à former une partie de son IVe livre.

2. *Hist. des Anim.*, VIII, 18 (p. 601, A, 31, Bekker) : Τὰ μὲν οὖν γαμψώνυχα... ἄποτα πάμπαν ἐστί · ἀλλ' Ἡρόδοτος ἠγνόει τοῦτο · πεποίηκε γὰρ τὸν τῆς μαντείας πρόεδρον ἀετὸν ἐν τῇ διηγήσει τῇ περὶ τὴν πολιορκίαν τὴν Νίνου πίνοντα. La variante Ἡσίοδος (au lieu de Ἡρόδοτος) est sans importance. Quant à la conjecture de Bergk, Ἡρόδωρος, elle est tout à fait arbitraire.

examiner la question générale de la formation de l'ouvrage d'Hérodote. Hérodote a-t-il composé d'abord une série de récits détachés, sans lien entre eux, qu'il a plus tard rajustés et refondus, ou bien a-t-il conçu et exécuté son ouvrage d'un seul jet?

Il y a, nous l'avons vu, dans les Histoires, un certain nombre de passages qui ne peuvent avoir été écrits que dans les premières années de la guerre du Péloponnèse, c'est-à-dire tout à fait à la fin de la vie d'Hérodote. Il est improbable, a priori, que l'historien n'eût rien écrit jusque-là. Ce qui rend la chose plus improbable encore, c'est la tradition d'après laquelle (conformément d'ailleurs à l'usage des logographes) il fit, vers 446, une lecture partielle de ses récits. Aujourd'hui même, un écrivain qui produit un ouvrage de longue haleine n'attend guère, pour donner son premier volume, que le dernier soit prêt : il détache très souvent de son travail des fragments, et les premiers parus ne sont pas toujours ceux qui, dans la publication définitive, tiendront la première lace. Hérodote a dû faire ainsi. Rien ne prouve qu'il n'ait pas lu aux Athéniens, dès 446, quelques fragments de ses derniers livres, consacrés à leurs exploits dans la seconde guerre médique, sauf à remanier plus tard les mêmes morceaux et à les compléter pour les publier avec l'ensemble de son ouvrage. Quant à essayer de fixer la date relative où les diverses parties de l'œuvre totale ont été composées, c'est une entreprise souvent tentée, mais demeurée jusqu'ici absolument vaine. Les uns [1], notant que les allusions à des faits récents se trouvent toutes dans les cinq derniers livres de l'ouvrage, en concluent que ces livres furent écrits tout à fait à la fin de sa vie, assez longtemps après les quatre premiers. Les autres [2]

1. Kirchhoff, *Abhandl. der Berliner Akad.*, 1868, p. 1, et 1871, p. 47.
2. Büdinger, *Zur Ægyptischen Forschung Herodots*, Vienne, 1873 ;

répondent que ces allusions ont été ajoutées après coup, lors de la révision d'ensemble, et qu'une foule de preuves de détail montrent l'antériorité chronologique des livres aujourd'hui rangés à la fin de l'ouvrage. Mais ces preuves, examinées de près, s'évanouissent les unes après les autres, et la seule chose certaine est qu'on ne sait rien[1]. Laissons donc la question de côté comme insoluble. Aussi bien n'est-elle guère importante, car il s'agit là d'un fait dont on ne peut tirer aucune conséquence littéraire ou morale.

Ce qui serait plus intéressant, ce serait de savoir si la conception même de l'ensemble (quelle que soit d'ailleurs la date où chaque partie fut écrite) a précédé et dirigé la composition de toutes les parties, ou si plusieurs n'ont pas été écrites avant qu'Hérodote sût nettement ce qu'il devait faire plus tard. M. Bauer estime qu'Hérodote avait commencé par écrire des récits détachés, des λόγοι distincts, sans vue d'ensemble, et qu'il les refondit plus tard pour les faire entrer dans l'unité de son histoire générale. L'hypothèse est séduisante. Outre qu'elle s'accorde bien avec le caractère un peu lâche de la composition chez Hérodote, elle tire un surcroît de vraisemblance de l'existence à peu près certaine des « récits assyriens » en dehors de l'ouvrage : on peut croire en effet que ces récits furent d'abord composés à part, puis destinés par Hérodote (lors de la rédaction définitive du livre I) à entrer sous une forme quelconque dans l'ensemble, mais finalement laissés en dehors et conservés jusqu'au temps d'Aristote comme un ouvrage séparé.

Ad. Bauer, *Die Entstehung des Herodotischen Geschichtswerkes*, Vienne, 1878 ; Bergk, dans son *Hist. de la litt. grecque*.

1. Voir la discussion serrée et décisive de M. H. Weil dans la *Revue critique*, 1878, p. 26 et suiv. — Sur la question particulière du livre II, cf. François Lenormant, *La date du IIe livre d'Hérodote*, dans la *Revue des questions historiques*, 1880.

Outre les « Récits assyriens », Hérodote a pu en composer d'autres de la même manière[1]. Quoi qu'il en soit, ce ne sont là que des conjectures. Il était peut-être nécessaire de les indiquer ; il serait à coup sûr inutile de s'y arrêter longtemps.

La seule chose tout à fait claire, la seule aussi, fort heureusement, qui soit d'une importance capitale, c'est que, si Hérodote a commencé par écrire des récits détachés, il ne s'en est pas tenu là. Ce qui lui donne, dans l'histoire des lettres grecques, sa place et son rang, c'est la forme qu'il a fini par donner à son œuvre. Dans quelque ordre qu'il ait écrit ses divers récits, à quelque moment qu'il ait conçu le plan de son livre, il est certain qu'il y eut un jour où chaque partie de son Histoire fut destinée dans sa pensée à occuper la place qu'elle y occupe actuellement ; son ouvrage n'est pas fait de pièces et de morceaux rapprochés au hasard ou par les soins d'un éditeur ; c'est lui-même qui en a conçu et exécuté l'ensemble ; il a fait ce qu'il voulait faire, avec une pleine conscience. Au point de vue scientifique et littéraire, cela seul importe ; le reste n'intéresse que la curiosité[2].

Arrivons donc, après ces préliminaires indispensables, à l'étude directe de son œuvre. Qu'est-elle, pour le fond et pour la forme, comme œuvre de science et comme œuvre d'art? Voilà le point essentiel.

1. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de croire que les « Récits assyriens » (ou les autres λόγοι analogues) aient été véritablement publiés par Hérodote lui-même : ils peuvent avoir été composés en vue de lectures publiques et n'avoir paru sous forme d'ouvrages proprement dits qu'après sa mort. — M. Gomperz, dans une intéressante dissertation sur Théophraste (*Ueber die Charaktere Theophrast's*, Mém. Acad. Vienne, t. CXVII, 1888, p. 10 du tirage à part), signale justement l'usage fréquent dans l'antiquité de ces publications préparatoires qui précédaient parfois un ouvrage d'ensemble.

2. La question de savoir si Hérodote a conduit son récit jusqu'au bout, ou si le travail de révision finale et de mise au point a pu être par lui entièrement achevé, n'est que d'importance secondaire.

IV

§ 1. Conception générale de l'histoire.

Quand un Thucydide ou un Polybe écrivaient leurs histoires, l'objet qu'ils se proposaient était très clair : ils voulaient avant tout faire œuvre utile. A leurs yeux, les lois qui gouvernent les choses humaines sont toujours les mêmes ; en étudiant le passé, on apprend à prévoir l'avenir et à le diriger. Cette conception pratique et positive n'est pas encore celle d'Hérodote. Comme les poètes, c'est surtout l'éclat des hauts faits qui l'attire; il est plus soucieux d'en faire durer la gloire que d'en dégager une leçon utile. Il le déclare dès les premiers mots. Il va raconter « les actions grandes et curieuses (ἔργα μεγάλα καὶ θωμαστά) des Grecs et des Barbares », afin que le souvenir « ne s'en efface pas avec le temps, » et « qu'elles ne restent pas sans gloire » (μήτε... ἀκλεᾶ γένηται). Par là, il est encore tout voisin de ses devanciers, les logographes, successeurs des poètes épiques. Mais voici par où il s'en distingue.

Le sujet préféré des logographes, c'étaient les « fondations » mythiques des cités, les « généalogies » divines et héroïques qui étaient censées former le premier chapitre de l'histoire grecque. Le sujet d'Hérodote, c'est la lutte de la Grèce et de l'Asie depuis Crésus, c'est-à-dire une période récente, semi-contemporaine, dont le début n'est séparé de l'écrivain que par un siècle au plus. Il rappelle d'abord, il est vrai, les légendes relatives aux luttes antiques entre Grecs et Barbares, mais seulement par prétérition : dès le cinquième chapitre, il en est à Crésus. S'il lui arrive souvent par la suite de remonter jusqu'aux âges mythiques, c'est en manière d'épisode ; le centre

de son œuvre est hardiment rapproché ; il établit tout d'abord son récit en pleine période historique. Ce n'est pas tout à fait encore l'histoire à la façon d'un Thucydide, qui raconte des faits contemporains de son âge mûr, ni à la façon d'un Polybe, qui remonte plus haut, il est vrai, mais qui dispose, pour s'éclairer, d'une foule de documents positifs. Au temps d'Hérodote, il n'y avait qu'une manière d'écrire de l'histoire tout à fait solide : c'était de faire comme Thucydide et de raconter ce qu'on avait vu soi-même ou ce qu'on tenait de première main. Hérodote ne l'a pas fait ; il reste à moitié route entre les conteurs primitifs et les vrais savants ; mais le progrès, pour être partiel, n'en est pas moins incontestable.

Même progrès, incomplet aussi, en ce qui concerne les éléments de ses récits. Comme les logographes, il abonde encore en anecdotes, en légendes romanesques, en mythes. La multitude des anecdotes est un des traits qu'on remarque d'abord dans Hérodote : son histoire est pleine de récits épisodiques qu'on n'aurait qu'à en détacher pour en faire des nouvelles ou de petits romans. Le lecteur moderne en est charmé et un peu surpris. Nous avons déjà rencontré le même caractère dans les fragments des logographes. A ce moment, où le conte en prose n'existe pas encore comme genre littéraire distinct, l'histoire en tient lieu dans une certaine mesure : elle répond à un genre de curiosité intellectuelle où le plaisir de l'imagination tient plus de place que le goût du vrai. Cela fait transition entre l'épopée vieillie et le roman qui n'est pas né encore.

Mais déjà aussi, à côté des anecdotes romanesques, les faits positifs deviennent plus nombreux. Les traits de mœurs, les données géographiques précises se multiplient. Les Grecs, navigateurs et curieux, avaient toujours aimé la géographie. Ils l'avaient d'abord connue toute merveilleuse, dans l'*Odyssée* et dans les poèmes re-

latifs aux Argonautes. Depuis Anaximandre et Hécatée, ils étaient devenus plus exigeants. Hérodote, voyageur avant d'être écrivain, ouvre largement son livre à la description des pays qu'il a parcourus. En s'occupant de ces choses, il suivait l'exemple d'Hécatée; mais c'était la première fois sans doute que la géographie s'unissait si étroitement à l'histoire et donnait aux récits de cette dernière un cadre et un support.

Une autre nouveauté, ce fut l'introduction dans l'histoire de la vraie guerre et de la vraie politique. Quand les logographes racontaient l'origine des cités grecques ou les généalogies des héros, les combats qu'ils retraçaient ne pouvaient être que des combats poétiques, en dehors de toute réalité positive, et où l'imagination se donnait libre carrière. Un récit de Charon de Lampsaque, cité plus haut[1], peut donner une idée des fantaisies qu'on se permettait en ce genre. Qu'était-ce aussi que la politique des temps fabuleux? — Avec le sujet traité par Hérodote, tout change aussitôt. La bataille de Marathon, la politique d'Athènes ou de Sparte en face de l'invasion perse, sont des choses réelles, qu'on peut étudier avec précision, analyser avec exactitude. C'est à partir d'Hérodote que la guerre et la politique s'installent dans l'histoire au premier rang pour n'en plus sortir. On pourra faire mieux plus tard, être plus précis et plus profond; Thucydide et Polybe iront beaucoup plus loin; mais quelque distance qu'il y ait à cet égard d'eux à lui, c'est lui pourtant qui leur a montré la route.

Il est le premier enfin à chercher la loi des faits. A ses yeux, l'histoire n'est plus un jeu capricieux de péripéties simplement amusantes ou terribles : les événements s'expliquent par des causes que la raison peut saisir ; il y a une philosophie de l'histoire; l'histoire est un en-

1. Chap. IX, p. 550.

seignement. Quelle philosophie, quel enseignement Hérodote en dégage-t-il? Nous le verrons tout à l'heure. Notons seulement ici la conception générale toute nouvelle et le progrès vers une entente scientifique des choses.

Voilà donc, en ce qui concerne la matière même de l'histoire, des nouveautés considérables. L'âme aussi, comme la matière, en est très différente de ce qu'elle avait été jusque-là.

D'abord, l'esprit de recherche et de critique commence à se montrer. Dès la première ligne, Hérodote avertit le lecteur de ce changement. « Ceci, dit-il, est l'exposé des recherches faites par Hérodote d'Halicarnasse », ἱστορίης ἀπόδεξις ἥδε. Le mot ἱστορίη, dont le sens est chez lui très précis, implique et signale une révolution littéraire[1]. Les prédécesseurs d'Hérodote s'appelaient des *logographes*, c'est-à-dire simplement des « faiseurs de récits en prose[2] » : Hérodote et ses successeurs seront des *historiens*, c'est-à-dire des savants qui cherchent le vrai. Les premiers mettent par écrit, en langage courant, les vieilles traditions; les autres font une enquête et vérifient. Hérodote a soin de nous dire à plusieurs reprises comment il entend son rôle de chercheur; il le prend très au sérieux. Il dit avoir fait un long voyage pour contrôler un fait[3]. Il va d'un sanctuaire à un autre pour s'assurer que les informations dérivées des deux sources sont concordantes[4]. C'est bien déjà cette recherche « laborieuse » que Thucydide exige et qu'il trouve trop rare[5]. Hécatée avait fait quelque chose de semblable pour l'histoire mythique et

1. Pour le sens des mots ἱστορίη, ἱστορεῖν, cf. II, 99; IV, 192 (fin); etc.
2. Cf., plus haut, ch. IX, p. 535.
3. II, 44.
4. II, 3.
5. Thucydide, I, 20, 3 : Οὕτως ἀταλαίπωρος τοῖς πολλοῖς ἡ ζήτησις τῆς ἀληθείας καὶ ἐπὶ τὰ ἑτοῖμα μᾶλλον τρέπονται.

pour la géographie : Hérodote transporte cette nouveauté dans l'histoire proprement dite. On sait le mot dédaigneux de Thucydide pour ses devanciers, plus occupés, disait-il, d'amuser que d'instruire[1]. Ce mot, dans sa pensée, s'appliquait-il aussi à Hérodote, ou seulement à la majorité des logographes? Il est bien possible que le « père de l'histoire » n'ait pas trouvé grâce aux yeux du grand historien attique : de l'un à l'autre, en effet, l'intervalle reste grand, et Thucydide devait être disposé à l'exagérer plutôt qu'à l'amoindrir. Mais en théorie, du moins, et d'une manière générale, on peut dire qu'Hérodote est d'accord avec Thucydide sur le premier devoir de l'historien, celui de chercher le vrai avec une patience opiniâtre.

Comme lui encore, Hérodote reconnaît que cette recherche doit être circonspecte. Il ne veut pas qu'on prenne de toutes mains et au hasard, sans examen (ἀπερισκέπτως[2]). Il proclame donc la nécessité de la critique.

Mais, en matière scientifique, des principes aussi généraux que ceux-là sont peu de chose par eux-mêmes s'ils n'aboutissent à des règles précises et si ces règles ne sont pas bien appliquées. Il faut voir quelle méthode proprement dite Hérodote a tirée de ses principes, et comment il l'a mise en pratique. — En outre, une question préjudicielle est désormais soulevée : c'est celle de savoir non plus seulement si Hérodote *sait* observer, s'informer, critiquer des documents, mais s'il le *veut* faire, s'il est, oui ou non, un honnête homme; s'il a vu ce qu'il dit avoir vu, s'il a entendu ce qu'il dit avoir

1. Thucydide, I, 21, 1.
2. Hérodote, II, 45. C'est presque le mot même employé par Thucydide (ἀβασανίστως, I, 20, 1). — N'oublions pas qu'à cet égard aussi Hérodote devait certainement quelque chose à Hécatée. Cf. plus haut, ch. IX, p. 543.

entendu ; s'il cherche à dire vrai ou simplement à éblouir. En un mot, avant la question de crédibilité scientifique, il y a une question de crédibilité morale qui a été récemment posée et qu'on ne peut passer sous silence.

§ 2. Véracité d'Hérodote.

On sait que déjà dans l'antiquité la véracité d'Hérodote avait été mise en question. Ctésias l'accusait de mensonge et prenait plaisir à le contredire [1] ; Plutarque l'attaqua avec ardeur [2], Lucien avec esprit [3]. Mais la réputation de Ctésias lui-même est médiocre ; Lucien est un rieur dont les moqueries ne tirent pas à conséquence, et quant à Plutarque, sa passion est si évidente et sa critique est souvent si frivole que les modernes en général ne tenaient plus grand compte de son opinion. Je ne parle pas du jugement de Thucydide, cité plus haut : il s'explique assez (à supposer qu'il vise Hérodote) par la différence des points de vue, et l'on ne saurait le prendre tout à fait au pied de la lettre.

Bref, tout le monde se laissait gagner sans scrupule au charme de la naïveté d'Hérodote, et l'on répétait volontiers, avec M. Curtius, que son œuvre porte « le caractère indéniable d'une pleine véracité [4], » lorsque les travaux d'un orientaliste bien connu, M. Sayce, ont réveillé la discussion [5]. La thèse nouvelle, soutenue par un voyageur

1. Cf. Photius, p. 35, B, 41.
2. Dans son traité *Sur la malignité d'Hérodote*.
3. Dans son opuscule intitulé *Hérodote*.
4. Curtius, *Hist. grecque* (trad. Bouché-Leclercq), t. II, p. 340.
5. Sayce, *The ancient empires of the East ; Herodotos I-III ; with notes, introductions and appendices*, Londres, 1883. — Avant M. Sayce, pourtant, des idées analogues avaient déjà été exprimées par un éditeur anglais d'Hérodote, M. Blakesley, dans la préface de son édition (1854). Mais cette première campagne était un peu oubliée.

qui a visité, comme il le dit lui-même, presque tous les pays décrits par Hérodote, peut se résumer ainsi : Hérodote est un menteur ; les voyages qu'il prétend avoir faits sont en grande partie imaginaires ; pour se donner l'apparence d'un témoin oculaire, il copie impudemment ses devanciers sans les citer, surtout Hécatée, à l'égard duquel il se conduit comme un rival de mauvaise foi et un plagiaire jaloux. Les arguments invoqués à l'appui de la thèse sont nombreux, mais peu solides. Soutenir qu'Hérodote, en dépit de ses affirmations, n'a pu aller à Éléphantine parce qu'il appelle Éléphantine une *cité* tandis que c'était une *île*, c'est oublier, et bien légèrement, qu'il y avait dans cette *île* une *cité* mentionnée par Strabon et dont les restes sont encore visibles. Soutenir qu'il n'a pas vu la Haute-Égypte parce qu'il en aurait parlé plus longuement, c'est oublier qu'il n'a rien dit de la Phénicie, où personne (pas même le nouveau critique), ne conteste qu'il soit allé. Soutenir que, s'il avait été à Babylone, il n'aurait pas commis, dans la description de la route royale de Sardes à Suse, les fautes grossières que nous présentent sur ce point les manuscrits d'Hérodote, c'est oublier que ce passage des manucrits a subi des altérations qu'on peut prouver en quelque sorte matériellement. Opposer à une affirmation précise et vraisemblable d'Hérodote une affirmation vague et peu probable d'Arrien, et triompher de cette contradiction, c'est user d'une méthode critique au moins imprudente [1]. S'indigner qu'Hérodote, lorsqu'il cite ses prédécesseurs, dise simplement « les Ioniens », au lieu de dire en toutes lettres « Hécatée », c'est oublier

1. J'ai développé ces différents points et quelques autres encore dans la *Revue des Études grecques*, 1888, p. 154. On pourrait multiplier indéfiniment ce genre de critiques à propos de l'argumentation du savant anglais. Cf., dans le *Muséon* belge de 1888, divers articles du R. P. Delattre (*Cyrus dans les monuments assyriens ; — L'exactitude et la critique en histoire d'après un assyriologue*).

que tous les historiens anciens, lorsqu'ils s'imitent ou se copient les uns les autres, omettent généralement de se citer, et qu'Aristote lui-même, citant le Socrate des dialogues platoniciens, dit souvent « Socrate », sans autre explication, et ne se croit pas pour cela coupable de mauvaise foi. Affirmer, pour quelques omissions ou inexactitudes de ce genre, auxquelles personne dans l'antiquité n'attachait la moindre importance, qu'Hérodote haïssait méchamment Hécatée, c'est oublier qu'Hérodote lui-même, dans le récit de la révolte ionienne, a présenté d'Hécatée et de son rôle l'image la plus capable d'inspirer de l'admiration pour l'intelligence, le courage et le patriotisme de ce devancier dont on prétend qu'il fut jaloux. En résumé, la thèse nouvelle n'a nullement été démontrée. Après comme avant cette vive attaque, on est en droit de croire qu'Hérodote fut un honnête homme et que sa naïveté charmante n'est pas un raffinement d'hypocrisie[1].

Mais, sans aller aussi loin que M. Sayce, il est permis de se demander, pour en finir avec ce côté moral de la question, si les sentiments d'Hérodote n'ont pas altéré parfois la vérité de ses récits et faussé ses jugements personnels ; s'il n'a pas été, comme beaucoup d'hommes d'ailleurs honnêtes, plus ou moins partial et passionné. C'est à peu près le reproche que lui faisait Plutarque, avec une véhémence, il est vrai, plus nuisible qu'utile à

1. Ce n'est pas à dire pourtant que le travail de M. Sayce ait été inutile. S'il n'en ressort pas qu'Hérodote soit un menteur, il oblige peut-être à mieux mesurer la différence qui sépare, au point de vue critique, Hérodote d'un savant moderne. Cette conclusion générale, il est vrai, n'est pas nouvelle (voir surtout les belles études que M. Maspero a publiées dans l'*Annuaire des Etudes grecques*, en 1875, 1876, 1877 et 1878, sous ce titre : *Observations sur le IIe livre d'Hérodote*) ; mais elle doit un surcroît de force au livre de M. Sayce. En outre, sur une foule de points particuliers, le savant anglais signale et corrige de la manière la plus intéressante les affirmations erronées d'Hérodote.

l'effet de sa prétendue démonstration. Si l'on examine les choses avec soin, on arrive à cette conclusion qu'à cet égard encore il est très difficile de convaincre Hérodote d'injustice. Un des traits les plus frappants de son caractère, c'est une curiosité généreuse, une vive sympathie intellectuelle pour tout ce qui est grand, noble, extraordinaire ; avec cela, une sorte d'ingénuité, de candeur, qui lui fait mêler, s'il le faut, des réserves à la louange, quoi qu'il puisse lui en coûter, et qui le retient dans une habituelle modération : il n'a rien d'un déclamateur. Il est très fier d'être Grec, mais il n'a nul mépris pour les Barbares : il dit expressément au début de son livre, comme la chose la plus naturelle du monde, que les hauts faits des Barbares y trouveront place à côté de ceux de ses compatriotes. Il a été ravi de toutes les merveilles qu'il a vues en Égypte et en Orient ; il admire la piété des Égyptiens et l'antiquité de leurs traditions. D'ailleurs nulle particularité de mœurs, si étrange qu'elle puisse paraître à un Grec, n'a le pouvoir de le scandaliser ; il s'émerveille de tout et ne se choque de rien. « La coutume, dit Pindare, est la reine du monde » : Hérodote cite ce mot célèbre à propos d'une bien jolie histoire destinée à démontrer que chaque peuple préfère ses propres usages, mais qu'au fond peut-être les uns valent les autres [1]. Hérodote est un philosophe souriant qui s'amuse de la diversité des choses et n'a pas de parti-pris. Il blâme souvent Sparte de ses lenteurs, de son égoïsme, de ses calculs mesquins ; mais quand Léonidas meurt héroïquement aux Thermopyles, quand Pausanias est victorieux à Platée, il ne voit plus que leur gloire et la dit avec la même ingénuité que les défauts habituels à la politique de leur cité. Convaincu qu'Athènes a sauvé la Grèce, il le déclare avec une entière

1. III, 38.

sincérité, malgré la défaveur qui s'attache alors aux amis d'Athènes dans la plus grande partie du monde grec [1]. Nulle exagération d'ailleurs : il parle de Marathon et de Salamine simplement, bien que ce soient des victoires athéniennes. Il ne dissimule ni les rivalités, ni les hésitations qui faillirent compromettre le succès. On a finement relevé quelques traces de son peu de goût pour les Ioniens, dont il était pourtant, et dont il ne voulait pas être ; mais l'étude la plus attentive a relevé chez lui des tendances légères plutôt que des injustices caractérisées [2]. Il montre les Thébains, il est vrai, sous un jour odieux, et c'est de quoi Plutarque est surtout fâché; mais ce n'est pas la faute d'Hérodote si les Thébains se sont mal conduits. Thucydide, sur ce point, est d'accord avec Hérodote, et Pindare lui-même témoignerait en faveur de sa véracité. Les attaques dont l'ingénuité d'Hérodote a été l'objet s'expliquent si facilement soit par la passion même de ceux qui les ont énoncées, soit par le goût de certains écrivains grecs pour les inventions frivoles et dénigrantes, qu'elles n'ont aucune valeur [3]. Au total, rien ne saurait prévaloir contre l'impression générale de candeur, de sincérité, de modération, qui se dégage de tout l'ouvrage d'Hérodote. Il faudrait des raisons positives bien fortes pour détruire cette impression. Or les raisons alléguées, à mesure qu'on y regarde de plus près, se dissipent et s'évanouissent.

1. VII, 139.
2. Cf. A. Hauvette, *Hérodote et les Ioniens*, dans la *Revue des Etudes grecques*, 1888, p. 257-296.
3. Voir, par exemple, l'historiette sophistique rapportée par Dion Chrysostome (*Disc.* XXXVII, p. 103, Reiske), qu'Hérodote, n'ayant pu obtenir des Corinthiens pour une lecture la somme qu'il voulait, raconta comme il l'a fait (VIII, 94) leur rôle à Salamine.

§ 3. Méthode et critique d'Hérodote.

Parmi les faits qu'il rapporte, Hérodote aime à distinguer entre ceux qu'il a vus lui-même et ceux qu'il sait seulement par ouï-dire; à quoi il ajoute une mention spéciale pour ceux qu'il établit par raisonnement ou par conjecture[1]. Mais comme ceux-ci encore, en dernière analyse, reposent sur des faits du premier ou du second groupe, tout se ramène en somme à savoir comment Hérodote sait user soit du témoignage de ses sens, soit des informations qui lui sont fournies par autrui.

Les faits dont il doit la connaissance à son observation personnelle (ὄψις) sont nombreux. C'est le cas pour mainte description de monuments, de pays, de coutumes ; non pas pour toutes, cependant, car il emprunte nécessairement beaucoup aux dires d'autrui. Quelle foi mérite-t-il quand il déclare parler *de visu*? Notons qu'il ne suffit pas toujours d'être sincère pour être exact : on a pu dire justement de tel voyageur-poète, dans notre siècle même, qu'il avait le don de l'inexactitude. Il y a des esprits naturellement inexacts. D'autres, très exacts par nature, échouent par la faute des circonstances : Thucydide, par exemple, indique fort mal la largeur des passes de Sphactérie; c'est qu'une bonne vue, même au service du meilleur esprit, ne suffit pas toujours pour apprécier une distance, si elle n'est aidée par l'emploi des instruments, redressée par la comparaison des expériences antérieures, avertie par l'usage ordinaire des cartes et des plans. Tous ces secours, si abondants aujourd'hui, n'empêchent pas les modernes de faire des erreurs; il faut s'attendre à trouver bien plus de fautes encore chez les anciens, dépourvus de ces pro-

1. Par exemple, II, 99, où il distingue expressément ces trois modes d'information : ὄψις, ἀκοή (τὰ ἤκουον), γνώμη.

cédés de contrôle et d'éducation. Il est donc impossible qu'Hérodote ne se soit pas trompé souvent, surtout si l'on songe qu'il écrivait ses souvenirs une fois de retour, sur des notes à coup sûr insuffisantes, et sans moyens de vérification. Mais il a souvent bien vu, et rien de plus net, de plus frappant, de plus juste quant aux grandes lignes, que certaines de ses descriptions.

Voici quelques exemples d'erreurs. Il dit avoir vu des peintures représentant le phénix, et il ajoute que, pour la taille et la figure, cet oiseau ressemble à un aigle[1]. Or il n'en est rien : le phénix des peintures égyptiennes, dit M. Sayce, ressemble plutôt à un héron. Cela ne prouve pas qu'Hérodote ait menti, mais cela prouve qu'il a dû confondre l'image du phénix avec quelque autre, peut-être avec celle de cet aigle qui, dans les hiéroglyphes, représente le son A. Ailleurs, il a mal vu. Par exemple, dans sa description des roches sculptées de la passe de Karabel[2] (à trente kilomètres de Smyrne, en Ionie), il met l'arc des guerriers dans leur main gauche et leur lance à droite, tandis que c'est le contraire qui est vrai. Il se trompe aussi dans l'évaluation de leur taille. M. Sayce ne manque pas de relever ces erreurs, mais, chose curieuse, il en commet lui-même une assez plaisante, car il dit que la taille des guerriers est double de celle qu'indique Hérodote, tandis qu'elle est réellement à peine plus grande[3]. Ajoutons que les sculptures sont à plus de quarante mètres au-dessus du sentier, ce qui rend les erreurs excusables. On pourrait multiplier les exemples de cette sorte indéfiniment : il y en a une foule dans Hérodote. C'était inévitable, et ce

1. II, 73.
2. II, 106.
3. Voir les chiffres de Kiepert dans l'*Hérodote* de Stein (note sur ce passage).

n'est pas diminuer sa gloire de voyageur que de les constater.

En revanche, l'aspect général du Delta, les Pyramides, l'inondation du Nil, le papyrus, la plaine de Babylone, lui ont fourni le sujet de descriptions aussi vives que fidèles.

Hérodote, en somme, ouvre les yeux et sait regarder : c'est un esprit curieux, avisé, clairvoyant. Mais c'est un voyageur du ve siècle avant l'ère chrétienne, qui passe vite au milieu d'une foule de choses nouvelles et étranges, sans éducation scientifique, sans livres, sans instruments, sans nos habitudes modernes de précision, et qui, de la meilleure foi du monde, mêle beaucoup d'à-peu-près à des indications très justes.

Le problème était encore plus compliqué pour les informations qu'il empruntait à autrui soit par des lectures, soit par ouï-dire (ἀκοή). Si Hérodote a beaucoup vu, il a bien plus appris encore par les récits qu'on lui a faits ou par les écrits de ses devanciers; toute la partie vraiment historique de son livre dérive de cette source. C'est donc là, pour l'appréciation de son esprit critique, le point capital. Or les difficultés étaient grandes.

Les recherches d'Hérodote devaient porter sur les sujets les plus variés : toute la Grèce, tous les peuples barbares figurent dans son ouvrage, non seulement pour la part effective qu'ils avaient récemment prise dans les guerres médiques, mais souvent aussi, grâce à la curiosité rétrospective de l'historien, pour une partie au moins de leur histoire antérieure, à laquelle s'ajoutent de nombreuses indications géographiques. Son livre est un raccourci de tout le monde ancien. Pour s'informer sur toutes ces choses si difficiles à bien connaître, quelles étaient les sources où il pouvait puiser?

L'histoire de l'Égypte, celle de l'Assyrie et de la Perse étaient conservées en grande partie dans des inscrip-

tions que la science moderne déchiffre. Il y avait même, pour la Perse, des « Livres royaux[1] » qui offraient un résumé des actes officiels et où Ctésias, moins d'un demi-siècle plus tard, a quelquefois cherché des informations. Mais Hérodote n'a pu se servir d'aucune de ces sources de renseignements : il n'avait nul accès direct aux livres officiels des rois de Perse; il ne pouvait ni lire ni comprendre les inscriptions, pas plus celles de l'Égypte que celles de l'Asie. Il n'avait qu'une ressource : interroger les gens du pays, de préférence les plus savants ou ceux qui passaient pour tels (οἱ λογιώτατοι), en particulier les prêtres, gardiens des vieilles traditions et des vieux souvenirs, puis les drogmans et les cicerones qui montraient et expliquaient les monuments du pays (car il y avait déjà des touristes grecs qui couraient le monde, sans compter les marchands, les pèlerins, les aventuriers de toute espèce[2]). — Pour l'histoire ancienne de la Grèce, il y avait les écrits des poètes et des logographes, témoins utiles des faits contemporains, narrateurs fort suspects des événements antérieurs; il y avait surtout encore les sanctuaires, avec leurs riches trésors d'offrandes (ἀναθήματα), de monuments, d'inscriptions de toute sorte, archives pittoresques, d'autant plus faciles à consulter que la tradition des vieilles histoires s'y conservait dans la mémoire des prêtres et des sacristains, toujours prêts à expliquer les monuments dont ils avaient la garde. — Pour l'histoire toute récente des guerres médiques, outre une foule de souvenirs conservés aussi dans les temples, il y avait les archives des villes, les textes de lois et de décrets, les monuments commémoratifs; il y avait surtout la tradition orale, encore toute vivante, et qui ne demandait qu'à s'épancher

1. Les διφθέραι βασιλικαί dont parle Ctésias.

2. Hérodote, II, 139 (... οἱ μὲν, ὡς εἰκὸς, κατ' ἐμπορίην, οἱ δὲ στρατευόμενοι, οἱ δέ τινες καὶ αὐτῆς τῆς χώρης θεαταί).

en longs récits. — De même pour les informations géographiques : en dehors de ce qu'Hérodote avait vu par lui-même, en dehors aussi des écrits d'Hécatée ou de quelques autres, c'était surtout aux voyageurs, aux guides de caravanes, aux marins revenus de quelque navigation, aux marchands, à la population vagabonde des grands ports de la Grèce ou de la Phénicie, que l'historien pouvait demander des renseignements.

On voit la variété de ces sources d'information, et en même temps leur caractère commun : elles ont presque toutes, à des degrés divers, quelque chose de populaire, d'incomplet, de hasardeux. Ce qui doit sortir de là, c'est une masse de dires non vérifiés, de faits indifféremment puérils ou considérables, de choses tour à tour minutieusement exactes ou naïvement merveilleuses, de souvenirs précis et de légendes. Hérodote a patiemment recueilli toutes sortes de matériaux. L'abondance des informations, chez lui, est extrême : quand on y réfléchit, on est émerveillé de la quantité de faits et de noms propres qui se pressent dans les neuf livres de son histoire, à une date surtout où les écrits historiques sont rares et où chaque détail réprésente une somme considérable de recherches. Mais il reste à se demander quelles qualités générales d'esprit et quels procédés techniques il a mis en œuvre dans le triage si difficile de cette matière confuse et d'inégale valeur.

On peut dire qu'il a deviné très heureusement les règles qu'un bon sens naturel aiguisé pouvait suggérer à un Grec du ve siècle, imaginatif et croyant : ce qui lui manque surtout, c'est, d'un côté, la connaissance de certaines sciences spéciales qui n'étaient pas encore constituées de son temps, et, d'autre part, cet élément supérieur de la critique qui consiste moins dans l'application de certaines règles particulières que dans une sorte de philosophie générale et dans la culture scientifique de l'esprit.

Il est avisé, prudent, fin ; il n'est ni savant de métier ni philosophe. Voilà, en deux mots, l'étendue et la limite de l'esprit critique chez Hérodote.

Par exemple, de même qu'il met de la différence entre ce qu'il a vu lui-même et ce qu'on lui a rapporté, de même il distingue fort bien entre un bruit vague et l'affirmation d'un témoin oculaire [1]. S'il rapporte un fait nouveau ou surprenant, il cite des autorités : c'est Archias, ou Dikæos, ou Thersandros qui l'ont raconté les premiers de vive voix, soit à lui-même, soit à d'autres, et il dit par quels intermédiaires le récit a passé [2]. Il sait douter, et ne se porte pas garant de tout ce qu'il rapporte :

> Je dois dire ce qu'on raconte, mais non pas tout croire sans réserves; que cette déclaration s'applique à tout mon ouvrage [3].

Et sans cesse il lui arrive de rapporter des traditions à l'égard desquelles il dégage sa responsabilité. Il met ainsi d'accord, de la manière la plus heureuse, et sa conscience d'historien et la satisfaction de notre curiosité : car ces récits qu'il ne veut pas donner pour vrais sont pour la plupart aussi délicieux que peu conformes à la réalité, et c'eût été grand dommage s'il avait dédaigné de les recueillir. Très souvent aussi, entre deux ou trois formes divergentes d'un même récit, sa critique hésite : il ne sait laquelle choisir ; il refuse alors de se prononcer ; il fait le lecteur juge du débat et lui soumet toutes les pièces avec impartialité. En tout cela, on ne peut que louer la prudence et le bon sens de l'histo-

1. III, 115 ; IV, 16.
2. III, 55 ; VIII, 65 ; IX, 16.
3. VII, 152 : Ἐγὼ δὲ ὀφείλω λέγειν τὰ λεγόμενα, πείθεσθαί γε μὲν οὐ παντάπασι ὀφείλω, καί μοι τοῦτο τὸ ἔπος ἐχέτω ἐς πάντα τὸν λόγον. Cf. II, 123, et souvent ailleurs.

rien. — Quand il discute et qu'il indique à la fin sa préférence, il fait preuve des mêmes qualités. On racontait, par exemple, que Xerxès, dans sa fuite, avait essuyé une tempête, et qu'il n'avait été sauvé du naufrage que par le dévouement des seigneurs perses de sa suite, ceux-ci, pour alléger le navire, s'étant volontairement précipités dans la mer furieuse. Hérodote rapporte cette tradition, mais il fait observer qu'elle est peu vraisemblable, attendu que, selon toute apparence, avant de se précipiter eux-mêmes dans les flots, les seigneurs perses auraient jeté à la mer les petites gens de l'équipage, dont la vie devait leur paraître moins précieuse que la leur [1]. Hérodote fait preuve en toute rencontre de la même raison finement avisée, de la même expérience positive de la vie.

Là où ces qualités suffisent, il est excellent ; mais elles ne suffisent pas partout. Il y a des questions qui touchent à la métaphysique, aux principes généraux de la science ; d'autres exigent, pour être résolues, une préparation spéciale et technique. S'il s'agit, par exemple, de juger un récit où figure un événement merveilleux, c'est la question même du merveilleux qui se trouve soulevée. S'il s'agit d'un phénomène physique, le jugement qu'on en porte dépend de l'idée qu'on se fait du système du monde : quand l'idée générale est fausse, le jugement particulier, quelque finesse d'esprit qu'on y mette, sera peu solide. De même, pour bien apprécier l'authenticité d'une inscription, il faut avoir fait une étude spéciale des documents de ce genre. En cet ordre de questions, il ne suffit pas d'avoir un bon esprit : il faut être en possession d'un principe de jugement et d'appréciation ; il faut, selon le mot de Pascal, « avoir une montre », par laquelle on décide l'heure qu'il est, au

1. VIII, 119.

lieu de s'en fier uniquement à la finesse de ses sens. Ce qui manque souvent à Hérodote, par la faute de son temps plus que par la sienne, c'est justement cette sorte de « montre ».

Nous avons déjà dit qu'il ignore l'égyptien, l'assyrien, même le perse. S'il s'aventure parfois à citer quelque mot d'une de ces langues, il est clair qu'il se borne à répéter tant bien que mal l'interprétatiou qu'un drogman lui a donnée [1]. Il ne peut lire un document original ni contrôler ce qu'on lui en dit. Les documents grecs lui tendent des pièges d'un autre genre. S'il rencontre à Thèbes, en Béotie, des inscriptions attribuées à Amphitryon ou à quelque contemporain de Laïus, il ne fait nulle difficulté de les accepter comme authentiques [2].

En fait de sciences naturelles, il sait ce qu'un homme de son temps pouvait savoir, c'est-à-dire fort peu de chose.

Même en matière de psychologie et de morale, son expérience est courte. En dehors de certaines différences extérieures et simples entre le Grec et le Barbare, entre le Perse et le Scythe, entre l'Égyptien et le Thrace, il n'imagine guère qu'une sorte d'âme, celle qu'il rencontre dans la Grèce de son temps ; ce type unique est seulement diversifié par des différences individuelles. Il n'a qu'une idée très vague de l'état d'esprit d'un roi d'Égypte, d'un roi d'Assyrie, ou même d'un roi de Lydie tel que Crésus. Comme il n'a pas d'accès aux sources originales, nul document authentique ne lui transmet l'impression vive de ces choses éloignées. Il n'a pas davantage une notion claire de l'état d'esprit d'un drogman, d'un cicerone, d'un sacristain qui montre et explique son temple, d'un vieux soldat qui raconte la bataille où il s'est trouvé. Il ne sait pas toujours traduire et transposer

1. Voir par exemple, II, 143 (le mot πίρωμις).
2. V, 59-61.

des indications si suspectes. Il les prend telles qu'on les lui donne, et ne les contrôle que dans le détail, sur tel point particulier qui choque ses idées à lui, mais non dans leur principe et de haut.

Il ne sait pas non plus que de très vieilles histoires sont d'autant moins vraisemblables qu'elles sont plus circonstanciées. C'est Éphore le premier qui a proclamé cette grande loi de la science historique. Thucydide l'avait probablement entrevue; Hérodote ne s'en doute pas. Quand des « savants » (λόγιοι), c'est-à-dire des hommes à la mémoire riche en traditions, lui racontent l'origine d'une ville ou d'un temple, il n'est pas surpris ni inquiet de la précision apparente des détails qu'on lui donne. Nul instinct ne l'avertit que l'imagination populaire a passé par là. Sa critique peut porter sur un fait particulier, non sur la couleur légendaire partout répandue. Cette couleur même lui échappe : elle se confond pour lui avec la vive lumière de la réalité.

Sa philosophie enfin, c'est-à-dire la manière de concevoir l'ensemble des choses, est celle d'un croyant formé par les poètes et par les mystères. Au temps d'Hérodote, l'unité de la pensée grecque était rompue : d'un côté les philosophes, les savants, jetaient l'anathème aux dieux homériques; de l'autre la foule continuait à marcher dans la voie que les vieux poètes avaient frayée : Homère et Hésiode, dit Hérodote, ont établi en Grèce la science des dieux [1]; la multitude était toujours, au v[e] siècle, du parti d'Homère et d'Hésiode. Entre ces deux routes, quelques poètes, quelques esprits religieux cherchaient une voie moyenne, et, tout en retenant le plus possible l'ancienne théologie, y introduisaient, à la faveur surtout des cultes mystiques, quelques idées morales plus hautes et un sentiment plus vif. Hérodote est

1. II, 53.

de ces derniers. Le fond de sa croyance lui vient directement de la vieille épopée. Comme il a beaucoup voyagé, il connaît une foule de dieux étrangers que les anciens poètes ne connaissaient pas et qu'Hésiode n'avait pas mis dans ses catalogues. Mais il n'en est pas embarrassé. Ces dieux nouveaux ne sont au fond que les mêmes dieux sous d'autres noms. Un syncrétisme large et hospitalier s'était formé de lui-même sur les confins du monde grec et du monde barbare. Hérodote l'accueille sans hésiter : sous les dieux égyptiens ou asiatiques, il retrouve tout de suite les dieux grecs. En somme, c'est toujours l'Olympe d'Homère et d'Hésiode auquel il croit. Il faut seulement y ajouter les dieux des mystères, peu connus au temps de l'épopée, et qu'Hérodote voit en grand honneur autour de lui. Il se fait initier aux mystères, aussi bien à ceux de Saïs en Égypte qu'à ceux de Samothrace, en vertu de ce syncrétisme facile qui concilie tout. Très pieux, il obéit scrupuleusement aux règles de silence qui sont imposées aux initiés, et la seule considération qui puisse lui faire taire ce qu'il sait, c'est la crainte de manquer à la discrétion religieuse. Car les dieux ne sont pas pour lui des êtres de raison relégués dans je ne sais quelle région lointaine et inaccessible. Ils sont sans cesse mêlés à la vie humaine ; ils agissent sur elle par leurs oracles, par leurs apparitions, par les miracles qu'ils accomplissent, par leur volonté providentielle, qui tourne les événements à la fin qu'ils ont en vue. Le merveilleux est partout dans Hérodote, comme il était partout dans la vie grecque de son temps. Non qu'il accepte les yeux fermés tout récit miraculeux qu'on lui apporte ; il y a des miracles qu'il admet et d'autres qu'il rejette ; mais il est difficile de voir quelles raisons le décident. S'il ne croit pas que des colombes aient parlé [1], il

1. II, 57.

admet qu'une jument ait mis bas un lièvre [1]. Dans les distinctions de cette sorte, il juge non par des principes généraux, mais par les inspirations d'un semi-rationalisme inconséquent et capricieux. Il y a des miracles qu'il semble juger inutiles; sans les nier expressément, il incline à douter [2]; d'autres, qu'il juge faux, mais simplement parce que la tradition qui les rapporte est suspecte, ou pour tout autre motif particulier; aucun, selon toute apparence, ne lui semble impossible *a priori*. Sur les oracles, en particulier, il fait quelque part une profession de foi très explicite :

> Je ne puis dire que les oracles soient menteurs, car je ne veux pas, en présence de ces faits, combattre leur autorité, alors qu'ils s'expriment si clairement.

Suit un oracle de Bakis. Puis Hérodote continue :

> Voilà les faits sur lesquels Bakis s'exprimait avec tant de clarté. Nier la véracité de ses oracles, c'est ce que je n'ose faire pour mon compte et ce que je ne puis admettre de la part de personne [3].

Il est à remarquer qu'Aristophane lui-même, défenseur des vieilles mœurs, et qui cherchait à plaire aux Athéniens, très religieux dans leur ensemble, se moquait volontiers de ce Bakis, peu d'années après Hérodote. Cette comparaison permet de mesurer l'attachement de celui-ci aux vieilles croyances. On voit aussi, par la forme même de la déclaration d'Hérodote, que déjà Bakis trouvait de nombreux incrédules; la profession de foi de l'historien, si explicite et si grave, n'en a que plus de valeur. Sa croyance n'est plus partagée univer-

1. VII, 57.
2. Par exemple, VII, 189.
3. VIII, 77.

sellement par ses contemporains; le scepticisme montant commence à la battre en brèche; mais elle résiste, et le pieux historien ne veut rien avoir d'un esprit fort.

Tel est, quant à l'essentiel, l'esprit d'Hérodote. Voilà le fond d'où viennent tous ses jugements, la source dernière qui fournit à son bon sens, à sa prudence pratique, à sa finesse, les principes généraux sur lesquels il règle ses opinions particulières. Prenons maintenant tour à tour les principaux sujets traités par Hérodote et voyons à quels résultats il arrive sur chacun d'eux.

§ 4. Résultats obtenus.

Commençons par la géographie, qui est l'étude du théâtre même de l'histoire. On sait combien la géographie a été lente à se développer dans le monde ancien. La forme sphérique de la terre, soupçonnée par les philosophes de la Grande Grèce au VIe siècle, resta longtemps sujette à contestation. Quant aux explorations, elles furent si tardives et si rares, en dehors du bassin oriental de la Méditerranée, qu'au IIe siècle encore Polybe enseignait à ses compatriotes, comme choses nouvelles, les notions les plus élémentaires sur l'Occident de l'Europe. Hérodote connaît donc fort peu de chose du monde habité, surtout vers l'Occident, et cela n'a rien que de naturel [1]. Mais il y avait eu pourtant avant lui des géographes, dont le plus célèbre est Hécatée. De plus, une foule de traditions vagues couraient sans doute çà et là. Hérodote a-t-il ajouté quelque chose aux connaissances recueillies avant lui, ou a-t-il, comme plusieurs savants l'ont soutenu, fait reculer la géographie [2]?

1. Résumé de sa géographie au début du livre IV, ch. 37-46.

2. Voir Hugo Berger, *Geschichte der wissenschaftliche Erdkunde der Griechen*, t. I. Leipzig, 1887; D'Arbois de Jubainville, *La source du*

— Sur plus d'un point, à coup sûr, il a dépassé ses prédécesseurs. Il n'est pas possible que ses longs voyages aient été sans fruit pour la connaissance de la terre habitée. Beaucoup d'autres Grecs, sans doute, l'avaient précédé soit à Éléphantine, soit surtout à Babylone; mais Hérodote raconta ce qu'il avait vu, et le raconta de telle manière que tout le monde désira le lire. Ce qui l'a fait surtout accuser d'être inférieur à ses devanciers, les Ioniens, pour la connaissance de la géographie, c'est son opinion sur les sources du Danube et sur les îles Cassitérides. Il ne croit pas que celles-ci existent, parce qu'il n'a vu personne qui les ait visitées [1]; et quant au Danube (Ἴστρος), il en met la source près de la ville de Pyrène, chez les Celtes [2], tandis qu'Eschyle [3] et Pindare [4] le faisaient venir des monts Ripées et du pays des Hyperboréens, ce qui peut sembler plus exact, quoique assez vague, on doit l'avouer. Sur l'existence des îles Cassitérides, à vrai dire, Hérodote n'est coupable que de trop de prudence. Les traditions existantes étaient certainement peu précises. Il fait preuve d'esprit scientifique en constatant ce défaut de précision et en refusant de tenir l'opinion courante pour démontrée. Quand il rejette, d'autre part, l'opinion admise par Eschyle et Pindare sur les sources du Danube, c'est encore par un louable esprit de défiance à l'égard des traditions mythologiques; car les Hyperboréens étaient un peuple mythique, et les

Danube chez Hérodote (*Revue Archéologique*, 1888). — Voir aussi, dans la *Revue critique* du 23 juillet 1888, l'article de M. A. Hauvette sur le livre de M. H. Berger.

1. III, 115.

2. II, 33. Cf. IV, 49, où il dit que l'Istros reçoit comme affluents les fleuves Alpis et Carpis : on retrouve dans ces deux noms, semble-t-il, un écho de ceux des Alpes et des Carpathes, de même que la ville de Pyrène rappelle les Pyrénées.

3. Schol. Apollon. Rhod., IV, 284.

4. *Olymp.* III, 11-17.

monts Ripées étaient probablement une hypothèse. Il n'est pas sûr que la tradition mise en œuvre par Eschyle et par Pindare, malgré la ressemblance qu'on peut aujourd'hui lui trouver avec la réalité des choses, eût alors le moindre fondement scientifique. Hérodote, en mettant la source du Danube chez les Celtes, la mettait du moins chez un peuple réel. S'il y a quelque faute en tout cela, le reproche en doit moins tomber sur l'historien, dont la défiance n'était pas sans motifs, que sur son temps, trop timide ou trop lent à explorer cette partie de la terre habitable.

Sur l'histoire ancienne de l'Orient, qui d'ailleurs n'était qu'une partie accessoire de son sujet, on peut caractériser d'un mot le travail d'Hérodote : il en a écrit l'histoire légendaire et populaire. « L'histoire réelle de l'Egypte, dit M. Maspero [1], il aurait fallu, pour la connaître, connaître à fond la langue du pays et en déchiffrer les écritures; tout au moins se lier avec les prêtres ou avec les Égyptiens instruits. Hérodote ne put pas la lire sur les murs où elle s'étalait à ses yeux encore intacte : les monuments furent pour lui comme un livre dont il s'amusa à regarder les images, sans savoir du texte que ce qu'on voulut bien lui en dire. On lui conta le roman de la construction des Pyramides; on lui conta le roman de Sésostris; on lui conta le roman de Rhampsinitos... Une fois, pourtant, il entrevit la chronologie véritable de l'Égypte, le jour où le sacristain qui le guidait dans les bâtiments du temple de Phtah lui montra un rouleau de papyrus dans lequel étaient consignés les noms de 331 rois qui avaient régné sur l'Égypte... Si Hérodote avait pu lire, ou du moins se faire traduire ce document précieux, il aurait eu à sa disposition un cadre d'histoire aussi exact qu'historien ait jamais pu le souhaiter. Par

1. *Annuaire des Études grecques*, 1878, p. 172. On nous saura gré de reproduire ici cette forte page d'un juge des plus autorisés.

malheur, il se borna à l'admirer à distance; on lui fit, en courant, lecture de force noms barbares, et on lui apprit, à titre de curiosité, qu'il y avait, au cours de cette longue procession royale, une femme et dix-huit Éthiopiens [1]. Aussi bien ne devons-nous pas trop regretter qu'il en ait été ainsi... Les monuments nous disent, ou nous diront un jour, ce que firent les Khéops, les Ramsès, les Thoutmôs du monde réel : Hérodote nous apprend ce qu'on disait d'eux dans les rues de Memphis. » De même les monuments cunéiformes nous diront ce que firent les rois d'Assyrie; chez Hérodote, nous apprenons simplement ce qu'on disait d'eux dans les rues de Babylone.

En ce qui touche l'Orient plus moderne, la part de vérité est évidemment plus grande. L'histoire de Cyrus et de Crésus, celle de Darius et de Xerxès, surtout dans les parties de cette histoire qui se mêlent à celle de la Grèce, étaient plus faciles à bien connaître. Le souvenir en était resté plus vivant; les légendes avaient moins déformé la réalité, et l'on peut s'en fier davantage à Hérodote; à la condition pourtant de ne pas oublier que, dans les siècles étrangers à la science, les légendes naissent presque en même temps que les faits auxquels elles se rapportent, et qu'Hérodote, d'autre part, *hellénise* toujours un peu les hommes et les choses dont il parle. Chez lui, l'histoire de Cyrus est en partie fabuleuse; Crésus ressemble souvent à quelqu'un des Sept Sages de la Grèce; Darius et Xerxès, avec des parties qui sont bien orientales, en ont d'autres qui sont toutes grecques et tout ioniennes.

Les mêmes observations s'appliquent dans une certaine mesure à la manière dont Hérodote retrace les choses grecques. Pour les périodes anciennes, ce n'est pas, comme pour l'Orient, l'impossibilité de comprendre les

1. II, 100.

documents qui le paralyse : mais c'est l'absence ou du moins la rareté des documents; car l'histoire grecque aussi, dans les premiers siècles, est une histoire toute poétique, assez semblable (sauf quelques points fixes et bien établis) à celle qu'il recueillait en Orient dans les sanctuaires. Avec les périodes récentes, à partir du VIe siècle et surtout des guerres médiques, les choses changent. Les témoignages contemporains se multiplient; les faits positifs sont nombreux. L'histoire d'Hérodote gagne alors singulièrement en solidité. Cependant il importe de bien mesurer cette solidité. L'ensemble est vrai, et ce qui le prouve, c'est la clarté même du récit. Les événements, selon la juste observation d'un historien [1], « sont présentés par Hérodote dans une connexion si naturelle que nous pouvons le prendre pour un garant irrécusable, même alors qu'il ne nous est pas possible de contrôler son récit des guerres persiques par le rapport d'autres contemporains. » Mais, si la contexture générale du récit est inattaquable, le détail est parfois sujet à caution. Il y a trop d'oracles réalisés, trop d'apparitions de héros, trop de miracles, trop de ces mots qu'on invente après coup, trop de précision dans la peinture de scènes qui n'ont pu avoir que de rares témoins. Quand on lit ces pages vives, brillantes, amusantes, on sent que le fond est vrai, mais que c'est de la vérité volant de bouche en bouche pendant deux générations, embellie et complétée par chaque narrateur, teintée de merveilleux par l'imagination populaire, et recueillie par le pieux historien avec plus de curiosité que de critique. C'est de l'histoire qui s'est faite toute seule et qui n'a pas encore été passée au crible. Nous sommes fort loin de Thucydide, à tous égards [2].

Dans les combats, ce qui attire surtout l'attention d'Hé-

1. Curtius, *Histoire grecque*, t. II, p. 340 (trad. Bouché-Leclercq).
2. Cf. Nitzsch, *Ueber Herodots Quellen für die Gesch. der Perserkrie-*

rodote, ce sont les belles actions individuelles, un acte de bravoure, un stratagème heureux. Les causes plus éloignées, mais plus profondes, de la victoire ou de la défaite, la tactique adoptée, surtout l'organisation des armées en présence, n'attirent son regard que par occasion, pendant de cours instants. Dans le récit de la bataille de Platée, par exemple, il y a quelques mots instructifs sur le désordre des Perses et sur l'insuffisance de leur armement [1]; mais il les dit accessoirement et comme par mégarde. C'est de l'histoire épique et pittoresque plutôt que de l'histoire « pragmatique », selon le mot de Polybe.

La politique aussi est plutôt saisie dans ses manifestations extérieures et finales que dans ses préparations. Sur l'influence des constitutions, à laquelle Polybe attache tant de valeur, il a quelques mots à peine çà et là [2]. La discussion des seigneurs perses sur les trois formes de gouvernement [3] est un hors d'œuvre qui ne tient à rien et qui n'explique rien; c'est peut-être un écho des discussions sophistiques contemporaines [4] : ce n'est pas une page d'histoire politique proprement dite. On ne rencontre pas davantage chez lui ces analyses pénétrantes de l'esprit des diverses cités grecques, ou ces déclarations générales mises dans la bouche d'un homme d'état marquant, qui donnent tant d'intérêt et de portée à certains discours de Thucydide [5]. Hérodote n'a pas de ces vues d'ensemble et de haut sur les principes de la politique.

gen (*Rhein. Mus.*, t. XXVII, p. 226-268) ; Wecklein, *Ueber die Tradition der Perserkriege* (Mém. Acad. de Munich, 4 mars 1876).

1. IX, 62 et 63.

2. Par exemple, à propos de l'expulsion des Pisistratides, sur ce que l'amour de la liberté fit faire aux Athéniens.

3. III, 80-82.

4. Cf. Maas, *Herodotos und Isokrates* (*Hermes*, t. XXII, 1887, p. 581 et suiv.) L'auteur de ce travail croit trouver dans le discours d'Otanès une imitation des Καταβάλλοντες λόγοι de Protagoras.

5. Dans le discours de Démarate sur le caractère de Lacédémone.

En revanche, il la dessine d'un trait rapide et fin au moment même où elle agit. Thémistocle, Aristide, sont esquissés avec justesse, l'un dans son habileté peu scrupuleuse, l'autre dans son honnêteté incorruptible. Le tableau de la Grèce au moment où l'invasion de Xerxès se prépare, ces sentiments incertains, contradictoires, qui s'agitent dans les esprits, plus tard (à la veille de Salamine) les hésitations ou les arrière-pensées des peuples et des chefs, sont notés avec une sagacité clairvoyante, où il entre d'ailleurs plus d'observation morale immédiate que de philosophie véritable.

Hérodote a pourtant aussi sa philosophie de l'histoire; il croit à l'existence d'une loi qui gouverne les événements. Mais cette loi est toute religieuse : elle est plutôt morale que politique. C'est celle que Solon, Pindare, Eschyle, ont tant de fois exprimée : l'homme est misérable par nature; la volonté des dieux exige qu'il reste dans sa condition; s'il cherche à s'élever au-dessus d'elle par l'orgueil et par la violence, la jalousie divine l'atteint et le brise; Hybris, Koros et Até forment une trinité fatale; la Némésis pèse sur l'homme [1].

Dès le début de son livre, Hérodote fait allusion à ces révolutions surnaturelles de la destinée. Son ton est grave, plein d'une mélancolie indulgente et religieuse :

> Je parlerai des petites cités comme des grandes : ce qui était grand autrefois est souvent devenu petit; ce qui est grand aujourd'hui a commencé par être faible; aussi, connaissant les vicissitudes de la félicité humaine, je mentionnerai les unes comme les autres [2].

il n'y a guère que des observations assez faciles à faire ; le passage le plus notable est celui qui est relatif au respect des Spartiates pour la loi (VII, 104).

1. Cf. Tounier, *Némésis et la Jalousie des Dieux*, Paris, 1862. L'appendice de cet excellent ouvrage renferme en particulier une analyse de l'entretien imaginé par Hérodote entre Crésus et Solon.

2. I, 5.

Voici l'énoncé même de la loi :

> La divinité frappe de sa foudre les êtres les plus grands et les empêche de s'épanouir; les petits au contraire la laissent indifférente. Les hautes demeures et les arbres élevés sont surtout atteints par ses traits; car Dieu aime à briser ce qui s'élève [1].

Toute faute attire à l'homme une punition, mais surtout l'orgueil, qui est la faute irrémissible [2]. La punition méritée est inévitable; rien n'échappe à la divinité [3] : les oracles mêmes et les présages, mal compris du coupable, le trompent et le poussent à sa perte. Au total, tout est mené, dans les choses humaines, par la volonté divine [4]. L'histoire est le règne des causes finales et de la Providence. Le mot même de *Providence* (προνοίη τοῦ θεοῦ) est en toutes lettres chez Hérodote [5]. C'est une philosophie de l'histoire telle que Socrate l'aurait pu souhaiter.

On voit sans peine la beauté morale de cette conception, qui rappelle celle de Bossuet. Que les faits la vérifient souvent, cela n'est pas douteux : les conceptions métaphysiques ont presque toujours leur racine dans l'observation de la réalité. Et d'ailleurs, elle a le mérite d'être une *loi*, c'est-à-dire un principe d'ordre introduit dans la représentation des faits historiques. Par tous ces caractères, elle marque un progrès de l'histoire. Mais on voit aussi, sans qu'il soit besoin d'y insister, la différence qui existe entre cette philosophie et celle d'un Thucydide, par exemple, qui ne cherche pas la loi en dehors des faits, qui travaille surtout, comme Anaxagore,

1. VII, 10, 5 (Discours d'Artaban).
2. Amasis à Polycrate, III, 40 ; oracle de Delphes, VIII, 77 ; etc.
3. I, 91.
4. Cf. VIII, 13 : Ἐποιέετό τε πᾶν ὑπὸ τοῦ δαιμονίου ὅκως ἂν ἐξισωθείη τῷ Ἑλληνικῷ τὸ Περσικὸν μηδὲ πολλῷ πλέον εἴη.
5. III, 108.

à découvrir les causes secondes, et, sans nier le Νοῦς et son acte initial, se garde bien de le faire intervenir partout, parce que, pratiquement, cette explication le plus souvent n'explique rien.

§ 5. PROCÉDÉS D'EXPOSITION.

En histoire, c'est la science qui prépare les matériaux, mais c'est l'art qui les met en œuvre. Or l'art, qui peut traduire fidèlement, peut aussi trahir. Le choix des procédés d'exposition est, en cette matière, d'une importance capitale.

Un historien est avant tout un narrateur; la forme du récit est celle qui domine dans tous les ouvrages historiques. Littérairement, un récit peut être plus ou moins agréable, plus ou moins pathétique, plus ou moins brillant. Au point de vue scientifique (le seul qui nous occupe en ce moment), la question est de savoir s'il donne une idée exacte de la vérité telle que l'historien l'a découverte. Presque tous les récits d'Hérodote sont charmants, mais quelle image nous offrent-ils de la réalité ? — Beaucoup sont tels qu'un art très scrupuleux et très soucieux de la vérité pourrait les avouer sans hésitation. Mais beaucoup aussi présentent un tout autre caractère. Dans ces derniers, les plus nombreux peut-être, en tout cas les plus curieux, l'imagination poétique est vraiment souveraine : elle mène tout le détail, sinon l'ensemble; elle donne un corps à ce qui est flottant, des contours à ce qui est vague; elle achève sans cesse l'inachevé, que la science pure eût laissé religieusement tel qu'elle le voyait. Faut-il en citer des exemples? Il s'en trouve à toutes les pages d'Hérodote. Qu'on prenne l'un quelconque de ces petits récits, moitié anecdotes et moitié romans, où les personnages sont si bien en scène, agissant et

causant avec tant de vivacité, de naturel, de bonne grâce : qu'est-ce que tout cela, sinon en somme une sorte de création de l'esprit épique, persistant à vivre ou à renaître chez le fondateur de l'histoire? Il est clair que la mise en scène dépasse à chaque instant la donnée documentaire et positive; ces dialogues si vifs, ce n'est pas sous la dictée des personnages que l'historien les a écrits; il les a retrouvés en lui-même, par le libre jeu de sa fantaisie créatrice, qu'il n'a pas supposée peut-être infidèle à la vérité, mais qui a refait d'instinct ce qu'elle croyait seulement rapporter. Il n'y a presque pas de discours indirects chez Hérodote. Tous les personnages sont sous nos yeux : ils parlent, et nous les entendons. C'est le procédé homérique. C'est aussi le procédé de tout homme du peuple à l'imagination naïve et forte, qui, racontant un entretien, le refait au lieu de le résumer, et le met en action devant nous. Rien de plus vif et de plus amusant; rien de moins scientifique. Il y a là une infidélité perpétuelle du détail, une création poétique inconsciente qui caractérise à merveille une période d'art intermédiaire où l'histoire, partie de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, déjà tout près de Thucydide par les dates, en est cependant séparée encore par une différence radicale d'éducation intellectuelle et presque de race.

Les discours dont nous venons de parler font partie intégrante du récit et n'ont d'ailleurs, en général, qu'une valeur anecdotique. Mais Hérodote en a d'autres qui sont le produit d'un art plus réfléchi, et qui méritent de nous arrêter davantage : ce sont ceux qu'il emploie à faire connaître les idées générales dont il est préoccupé.

Dans toute histoire qui n'est pas une simple chronique, à côté des faits purement extérieurs, il y a l'âme même de ces faits, c'est-à-dire les intentions des acteurs, les lois qui gouvernent les événements, enfin la vie morale tout entière. Hérodote, qui n'est plus un simple logographe,

fait à toutes ces idées une large place, plus large même parfois que nous ne la ferions aujourd'hui : car des genres littéraires primitivement confondus se sont peu à peu différenciés, et ce progrès, qui semble conforme à une loi de la vie universelle, a éliminé graduellement de l'histoire certaines catégories d'idées qu'Hérodote y faisait encore entrer : par exemple la politique purement théorique ou la morale purement abstraite. Il y a donc chez lui toute une partie réfléchie et spéculative, distincte des récits proprement dits. Comment s'exprime-t-elle?

D'abord par des réflexions personnelles jetées à la rencontre. Dans l'histoire classique et grave, celle de Thucydide et de ses imitateurs, le *moi* de l'historien se dissimule le plus possible. Chez Hérodote, au contraire, les réflexions personnelles abondent, coupant sans cesse le récit, naïvement étalées, avec bonhomie et finesse, à la Montaigne. Cela donne à tout son livre une apparence de causerie où le fil se brise et se renoue à chaque instant. Il juge les personnes et les choses, il raisonne sur les oracles, il dit son avis sur les événements; s'il s'agit de phénomènes physiques et de ce qu'on appelle aujourd'hui « sciences naturelles », il expose ses conjectures et ses théories avec un laisser-aller très amusant : on voit que, de son temps, la science n'est pas faite; chacun la fait pour son compte, avec son tempérament et son humeur; c'est un sujet de causerie et de spéculation plus qu'un corps de doctrine [1]. Bref, sur tout sujet, Hérodote est toujours prêt à se mettre en scène et à s'étendre. Littérairement, ce procédé est très naïf; scientifiquement, il a l'avantage d'être très sincère : il ne dissimule aucun doute, aucune ignorance.

1. Voir, par exemple, ses réflexions sur la formation du Delta (II, 10 et 11), sur les crues du Nil (II, 24-26), sur la vallée du Pénée en Thessalie (VII, 29), etc. Il dit sans cesse : ἐφαίνετό μοι, ὡς φαίνεταί μοι, ἔλπομαι.

Mais Hérodote procède souvent aussi d'une autre façon : il dramatise ses réflexions et sa philosophie; il les place dans la bouche de ses personnages, qu'il met en scène à sa mode ordinaire. De temps en temps, la suite du récit est suspendue; quelques personnages de marque, Crésus et Solon, Darius et les seigneurs perses, Xerxès et Artaban, Xerxès et Démarate, occupent seuls la scène; ils se mettent à deviser sur la politique, sur la morale, sur les lois divines qui président à la destinée. C'est comme un intermède philosophique dans le développement des faits.

A propos d'un de ces entretiens (celui de Darius et des seigneurs perses, sur la meilleure forme de gouvernement), Hérodote va au devant d'une critique. Le récit, sans doute, ayant paru peu croyable [1], l'historien y insiste et affirme que les discours en question ont été réellement tenus [2]. Pour s'expliquer l'affirmation d'Hérodote, il faut bien supposer que l'idée première de la scène lui a été fournie par le narrateur inconnu dont il a suivi l'autorité; mais il a certainement usé lui-même d'une liberté complète dans l'exécution, et l'entretien des seigneurs perses, sous la forme où nous le lisons aujourd'hui, porte au plus haut point la marque grecque. On peut admettre que les sept conjurés aient hésité réellement entre le rétablissement de la royauté et une sorte de partage oligarchique du pouvoir : c'est peut-être ainsi que l'histoire fut contée à Hérodote. Mais tout le reste (notamment les considérations sur la démocratie) est évidemment fictif. Ici donc, la part de vérité est fort petite, et la liberté d'invention fort grande, pour le fond comme pour la forme. Cette conclusion s'applique à tous les autres entretiens du même genre. Les uns n'ont pu avoir de témoins qui

1. Dans quelque lecture, probablement, qu'il en avait faite avant la rédaction finale et la publication de son histoire.
2. III, 80, et VII, 43.

les aient racontés : par exemple la délibération de Xerxès avec Artaban et Mardonius au début du VII[e] livre. D'autres, entre Xerxès et Démarate, entre Xerxès et Artaban, sont évidemment, pour une large part, des inventions postérieures aux événements. D'autres, enfin, sont impossibles, comme l'entretien de Crésus et de Solon, qui ne se sont jamais rencontrés. Les Grecs ont toujours aimé à mettre en rapports personnels les hommes célèbres qu'une chronologie complaisante pouvait à la rigueur rapprocher les uns des autres, par exemple Homère et Hésiode, Solon et Anacharsis [1], etc. Il n'est pas probable qu'Hérodote, avec la conscience qu'il avait de ses devoirs d'historien, ait inventé de toutes pièces des scènes de cette sorte : il a dû en trouver le germe dans la tradition antérieure, soit orale, soit écrite. Mais, sur ces données légères et poétiques, il a librement construit de beaux développements généraux, sans nul scrupule d'exactitude minutieuse, uniquement conduit par l'attrait des idées ou par le désir d'expliquer les événements.

Le procédé était nouveau, comme au reste la pensée même d'introduire de la philosophie dans l'histoire. Mais pourquoi Hérodote, qui aime à mêler des réflexions à ses récits, ne s'est-il pas contenté de faire çà et là quelques dissertations plus longues sur des sujets généraux, au lieu de mettre ses réflexions en dialogues et en discours? La sophistique, qui naissait alors, a pu contribuer à sa détermination. Cependant, le caractère des sophistes de ce temps est différent : ils sont surtout dialecticiens, ce qu'Hérodote n'est nullement. Il est probable que c'est plutôt la tragédie, celle d'Eschyle et de Sophocle, qui a fourni à Hérodote cette mise en scène caractéristique. Quoi qu'il en soit, on démêle aisément les avantages et les

1. Cf. Plutarque, *Solon*, 6 (fin). L'autorité alléguée par Plutarque est celle de Patæcos, qui disait avoir en lui l'âme d'Ésope : c'est montrer assez clairement le peu de foi que mérite ce genre de récits.

inconvénients du procédé : d'un côté, ce n'est pas assez vrai ; de l'autre, cela produit des effets puissants et dramatiques. Cette manière de faire devait enchanter l'imagination d'un peuple jeune, à peine né encore à la science, et qui ne pouvait manquer de croire qu'il savait mieux quand il voyait mieux. Cela introduisait pour la première fois dans l'histoire non seulement la philosophie, mais encore l'éloquence et l'émotion. Aussi l'exemple d'Hérodote a-t-il exercé sur les historiens qui sont venus après lui une influence décisive : par la place considérable qu'il a donnée dans ses récits à la parole, au discours général et suivi (fût-ce sous la forme habituelle du dialogue), il a frayé la voie aux harangues politiques de Thucydide et suscité indirectement les discours de tous les autres historiens anciens. Ces discours ont revêtu, sans doute, selon le génie des écrivains et selon les temps, des caractères très variables. Mais en somme ce procédé caractéristique, vraiment durable et vivace, qui ne disparaît parfois que pour renaître presque aussitôt, remonte à Hérodote. Or rien n'a plus contribué que l'usage des discours à maintenir l'histoire, chez les anciens, dans cette préoccupation d'art, plutôt que de science, par où elle se distingue si profondément de celle qu'écrivent les modernes. Hérodote est donc par là, comme par sa conception fondamentale de l'histoire, le vrai créateur du genre dans l'antiquité. Il ne l'est pas moins par son art de composer et d'écrire.

V

§ 1. La composition.

Denys d'Halicarnasse a très judicieusement mis en lu-

mière la nouveauté de la composition chez Hérodote [1]. Les anciens logographes ne composaient pas à proprement parler : ils traitaient l'histoire d'une ville ou d'un peuple en particulier, se bornant à mettre les unes au bout des autres les informations qu'ils avaient recueillies dans les temples ou dans les archives. Hérodote, le premier, s'élève au-dessus de cette manière étroite et sèche. Il embrasse du regard une variété extrême de notions, de traditions orales et écrites, de faits anciens et récents. Dans cette diversité si complexe, il démêle un fait principal, une idée à laquelle tout le reste va se subordonner, celle de *la lutte entre les Grecs et les Barbares depuis Crésus jusqu'à Xerxès*. Par là, pour la première fois, il fait vraiment œuvre d'artiste : d'une matière informe, il tire une image vivante; au lieu d'une chronique et d'une compilation, il compose une histoire. Entre la manière d'Hérodote et celle de ses prédécesseurs, il y a une différence analogue à celle qu'Aristote signale finement [2] entre la composition de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, fondée sur une idée dramatique essentielle, et celle de toutes les *Héracléides*, *Théséides* ou *Perséides* dont l'unité ne consiste que dans la continuité des faits d'une seule vie. Chez Hérodote, il y a une action; chez ses prédécesseurs, il n'y en avait pas.

Mais cette action, d'autre part, se développe sans hâte et sans rigueur. Elle ne court pas vers le dénouement, comme il arrive dans le drame : elle s'y achemine avec lenteur et liberté, à travers les épisodes et les digressions, comme une épopée. C'est encore une remarque d'Hérodote que l'épopée, à la différence du drame, admet et aime les développements épisodiques : l'*Odyssée*, après une vive entrée en matière (*in medias res*), revient en arrière par de longs récits rétrospectifs, enchaîne les

1. *Jugement sur Thucydide*, c. 5.
2. *Poét.*, c. 8 et 23.

aventures les unes aux autres et ne reprend que fort tard son cours direct et plus rapide. Hérodote fait de même : sa composition est aussi simple que solide. Le but est marqué d'avance, mais on y va d'une allure capricieuse, parmi toutes sortes de flâneries entremêlées et de curiosités incidentes. Lui-même a pleine conscience de cette liberté conteuse et pourtant réglée. Quand il s'écarte de son sujet (si bien défini au début de son livre), il ne l'ignore pas, car il en convient expressément à plusieurs reprises et, de même, il dit ensuite qu'il y revient. « Mon récit, dès l'abord, s'est complu aux digressions [1]. » — « Cette histoire de Rhégium et de Tarente est une digression, » dit-il ailleurs [2]. Et sans cesse : « Je reviens à mon propos. » Il sait à merveille qu'il s'écarte, mais il ne s'en fait aucun scrupule. C'est surtout la dialectique oratoire et le drame qui ont créé dans les esprits le besoin de la logique rapide et rigoureuse. Hérodote s'en passe le mieux du monde. Il la remplace par une curiosité naïve, facilement amusée et amusante. C'est un conteur, plus voisin des vieux aèdes que des orateurs.

Le premier livre est un exemple achevé de cet art si capricieux en apparence et cependant attentif à ne jamais s'égarer tout à fait. Tout d'abord, une phrase indique le sujet : la lutte des Grecs et des Barbares [3]. Suit une prétérition, déjà un peu longue, sur les causes légendaires de cette lutte : on se croit perdu presque avant de s'être mis en route; mais tout d'un coup on se retrouve; Hérodote a ressaisi vivement son sujet et le détermine : le vrai début de son histoire, c'est le règne de Crésus, et il insiste fortement sur cette idée [4]. — Ici, retour en ar-

1. Προσθήκας γὰρ δή μοι ὁ λόγος ἐξ ἀρχῆς ἐδίζητο (IV, 30).
2. Τοῦ λόγου μοι παρενθήκη γέγονε (VII, 171).
3. L'idée, à vrai dire, est présentée de biais, à la fin de la phrase (.. τά τε ἄλλα καὶ δι' ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι). C'est toujours la même allure un peu sinueuse ; mais l'essentiel est dit.
4. I, 6.

rière : Hérodote rappelle l'histoire des prédécesseurs de Crésus ; on dirait un récit d'Ulysse chez Alcinoüs ou d'Énée chez Didon; c'est le même ordre implexe, le même art d'enchâsser le tableau du passé dans celui du présent. — L'histoire de Crésus continue. Près de lutter contre les Perses, il consulte les oracles et cherche des alliances, notamment à Sparte et à Athènes : digression sur ces deux cités. Reprise du récit et fin de l'histoire de Crésus, suivie d'une digression sur la Lydie. — La lutte contre les Perses a introduit Cyrus sur la scène; longue digression, avec retour en arrière, sur Cyrus et les Perses, et, chemin faisant, descriptions épisodiques de l'Ionie et de Babylone. Enfin l'historien revient à Cyrus et raconte sa mort chez les Massagètes.

Voilà le premier livre. Le second tout entier est une digression sur l'Égypte, à propos de l'histoire de Cambyse. Une partie du quatrième est une digression sur la Scythie à propos de l'histoire de Darius. Et ainsi de suite jusqu'au bout.

Il y a pourtant une différence entre les six premiers livres et les trois derniers : dans ceux-ci, les digressions sont moins longues ; la continuité des grandes lignes est plus apparente. Conseil de Xerxès, marche des Perses jusqu'à l'Hellespont, catalogue des forces perses, reprise de la marche en avant, état de la Grèce au moment où les barbares y arrivent, batailles des Thermopyles, de Salamine, de Platée, tous les faits principaux s'enchaînent plus nettement et plus simplement que dans les premiers livres. C'est encore une ressemblance avec l'*Odyssée*. Près du dénouement, les fils épars de l'action se resserrent; les acteurs se rapprochent les uns des autres pour la crise finale. Là encore, pourtant, l'allure reste un peu lente; c'est bien toujours le même art, moins pressé d'arriver au but et de conclure que de s'amuser aux beaux spectacles de la route.

Dans cette variété extrême, les faits sont distribués par groupes harmonieux, de juste étendue, heureusement divers par le sujet, tour à tour amusants et émouvants. Et d'un groupe à l'autre, le passage est facile : les articulations du récit sont souples, assez marquées sans l'être trop, habilement proportionnées à l'importance du tableau qui va suivre. Parfois, quelques mots de transition suffisent; ailleurs (comme au début du VIIe livre), l'historien conduit son lecteur à un nouvel ordre de faits par un ample exposé qui forme à l'édifice, selon le mot célèbre de Pindare, « une façade resplendissante » (τηλαυγὲς πρόσωπον). Bref, il y a dans tout cet art bien de la finesse et de l'habileté instinctive.

Cette composition d'Hérodote ne ressemble tout à fait à aucune autre. Avant lui, l'art de composer n'existait pas encore. Après lui, sous l'influence de la rhétorique, il sera tout différent, plus rapide et plus concentré. Chez lui, un dernier reflet de l'épopée colore et égaie l'histoire. Les Athéniens, qui aimaient tant Homère, durent goûter beaucoup Hérodote, malgré la rhétorique et la sophistique alors naissantes. C'est un grand charme, aujourd'hui encore, de se laisser ainsi porter sur ce beau fleuve sinueux au cours un peu lent, aux courbes agréablement variées, aux nombreux affluents qu'on remonte tour à tour et qu'on visite. On ne va pas vite et droit au terme du voyage. On ne fait pas non plus une reconnaissance complète et méthodique du pays. Mais on rencontre de belles échappées de vues, de frais paysages, et, parfois, des images lointaines et un peu vagues de hautes cités très anciennes et très étranges. On voyage moins en savant qu'en curieux; mais on observe, et l'on finit par arriver au but avec une idée juste du pays, acquise sans effort, dans un amusement continu de l'imagination.

§ 2. Le style.

Le style d'Hérodote n'était pas une moindre nouveauté. — D'abord il était personnel. Ses devanciers, les logographes ioniens, avaient écrit d'une manière agréable, mais plutôt avec les qualités de leur temps et de leur pays qu'avec une véritable originalité. Ils différaient peu les uns des autres : c'était chez tous la même clarté simple, la même netteté un peu sèche, la même naïveté parfois gracieuse [1]. Avec Hérodote, on vit pour la première fois le style de l'histoire porter l'empreinte d'un génie original. — De plus, il produisait une impression de beauté inconnue jusque-là. Hérodote est le premier écrivain qui ait donné à la Grèce, selon le mot de Denys d'Halicarnasse, l'idée qu'une belle phrase en prose pouvait valoir un beau vers [2]. Le philosophe Héraclite mériterait peut-être une part de cet éloge. Mais la philosophie s'adressait à de rares lecteurs, et d'ailleurs Héraclite était obscur. L'histoire était bien plus accessible; grâce à Hérodote, elle eut l'honneur de produire le premier chef-d'œuvre incontesté de la prose grecque. — Denys, dans la fin de la même phrase, énumère avec plus de précision les mérites particuliers au style d'Hérodote : la douceur insinuante, le charme exquis, toutes les qualités les plus grandes et les plus brillantes, « excepté celles qui conviennent aux luttes oratoires [3] ». A la naïveté de ses

1. Denys d'Halic., *Jug. sur Thucyd.*, c. 5 : Λέξιν τὴν αὐτὴν ἅπαντες ἐπετήδευσαν...τὴν σαφῆ καὶ κοινὴν καὶ καθαρὰν καὶ σύντομον καὶ τοῖς πράγμασι προσφερῆ... σύνθεσίν τε ὀνομάτων ὁμοίαν πάντες ἐπετήδευσαν.

2. Id., *Ibid.*, c. 23 : παρεσκεύασε τῇ κρατίστῃ ποιήσει τὴν πεζὴν φράσιν ὁμοίαν γενέσθαι.

3. .... Πειθοῦς τε καὶ χαρίτων καὶ τῆς εἰς ἄκρον ἡκούσης ἡδονῆς ἕνεκα. Ἀρετάς τε τὰς μεγίστας καὶ λαμπροτάτας ἔξω τῶν ἐναγωνίων... (la fin de la phrase est altérée : je ne la cite pas; mais le sens est clair).

prédécesseurs, il unit une noblesse et une grandeur toutes nouvelles; ce qu'il n'a pas, c'est la dialectique âpre et passionnée, la véhémence vigoureuse d'un Thucydide ou d'un Démosthène.

Tel est le jugement de tous les anciens. Démétrius le cite à côté d'Homère, de Platon et de Xénophon pour l'heureux mélange de la force et de la grâce [1]. L'auteur du *Traité du Sublime* l'appelle « très homérique [2] ». Athénée [3] lui applique l'épithète épique μελίγηρυς, « à la voix douce comme le miel ». Il est regardé comme un des maîtres de l'élocution *mixte*, tantôt simple et tantôt élevée [4]. Quintilien vante la douceur pure et abondante de son style, son habileté à exprimer les sentiments tempérés [5].

Tout contribue chez lui à produire cette impression : mouvement de la phrase, choix des mots, dialecte même; et elle subsiste quelle que soit la forme de composition qu'il mette en œuvre, aussi bien dans les discours ou entretiens que dans les récits proprement dits.

Hérodote écrit en dialecte ionien. C'était le dialecte alors en usage à Halicarnasse, sa patrie [6], et l'exemple de ses prédécesseurs en avait d'ailleurs consacré l'emploi dans les ouvrages historiques. L'ionien, chez Hérodote, est plein de voyelles brèves qui, soit à la fin, soit dans le corps des mots, se rencontrent sans cesse : il en a même beaucoup plus que chez Homère, dont le langage est mêlé sans doute d'éolismes. Ces nombreuses voyelles donnaient à l'ionien beaucoup de douceur et de grâce naïve. On louait

1. *De l'Élocution*, 37.
2. Ὁμηρικώτατος (*Subl.*, 13).
3. III, 78, E.
4. Denys d'Halicarnasse, *Arrangement des mots*, c. 24.
5. Quintilien, X, 1, 73. Cf. Cicéron, *Orat.*, 12 : *sine ullis salebris fluit*.
6. Cf., plus haut, p. 563, n. 4. Il n'eut donc pas besoin de l'apprendre à Samos, comme le raconte Suidas.

ces qualités chez les logographes comme chez Hérodote [1]. Mais l'ionien d'Hérodote n'était pas tout à fait le même que celui de ses prédécesseurs. Hermogène est très affirmatif à cet égard [2] : tandis que le dialecte d'Hécatée était le pur ionien parlé, celui d'Hérodote offrait un certain mélange d'éléments empruntés à d'autres sources. Quels étaient ces éléments? Il est difficile de le dire avec une entière précision. Nous connaissons fort mal l'ionien en dehors d'Hérodote lui-même, et les manuscrits de son livre, outre qu'ils ne sont pas toujours d'accord entre eux, varient d'une page à l'autre sur la manière d'écrire certaines formes [3]. Ces particularités dialectales signalées par Hermogène portaient-elles sur la forme grammaticale des mots, ou sur le fond même du vocabulaire ? Probablement sur l'un et l'autre [4]. Quoi qu'il en soit, lorsque Denys d'Halicarnasse dit d'Hérodote qu'il est le meilleur modèle du dialecte ionien, comme Thucydide du dialecte attique [5], on voit assez que cet éloge très général ne détruit nullement la remarque d'Hermogène. Il était naturel qu'Hérodote, nourri de lectures fort diverses, écrivant pour toute la Grèce, avec des préoccupations d'art inconnues à ses devanciers, restât moins strictement fidèle au dialecte local et se crût autorisé à ne pas garder au même degré l'accent du terroir. Les poè-

1. Quintilien, IX, 4, 18 : In Herodoto cum omnia, ut ego quidem sentio, leniter fluunt, tum ipsa διάλεκτος habet eam jucunditatem ut latentes etiam numeros complexa videatur.

2. Περὶ ἰδεῶν, t. III, p. 399, Walz (τῇ διαλέκτῳ δὲ ἀκράτῳ Ἰάδι καὶ οὐ μεμιγμένῃ χρησάμενος (Ἑκαταῖος) οὐδὲ κατὰ τὸν Ἡρόδοτον ποικίλῃ. Et ailleurs, p. 319 : Ἡρόδοτος καὶ ἄλλων διαλέκτων ἐχρήσατό τισιν λέξεσιν.

3. Cf. Stein, dans l'Introduction de son édition critique, p. XLVIII, Parmi les éditeurs, les uns veulent ramener les formes des manuscrits à l'unité, les autres admettent qu'Hérodote, comme Homère, a pu employer tour à tour des formes différentes du même mot.

4. Hermogène, d'après le second des passages cités plus haut, semble avoir en vue surtout le vocabulaire.

5. Lettre à Pompée, *Sur les principaux histor.*, c. 9, p. 775.

tes faisaient ainsi; or un des mérites d'Hérodote fut de donner à la prose quelques-uns des privilèges de la poésie [1].

Dans le choix des mots également, ce qui domine, c'est la simplicité et la clarté, mais relevées parfois de noblesse et de poésie. Hérodote appelle les choses par leur nom; il ne cherche pas plus qu'Homère le mot général pour éviter le mot familier ou bas. Il ne crée pas de termes abstraits et subtils comme Thucydide; la précision de la langue courante lui suffit. Il n'a pas davantage de ces mots composés, de ces épithètes pittoresques, neuves, hardies, qu'aimaient et que prodiguaient les poètes lyriques; ni de ces synonymes accumulés par lesquels une prose qui débute cherche quelquefois à se donner l'apparence de la richesse et de l'ampleur. Sa simplicité est si parfaite, si naturelle, qu'il est beaucoup plus facile de dire ce qu'elle n'est pas que ce qu'elle est. Pour la définir, nous avons dû l'opposer à autre chose qu'elle-même. Et pourtant, ce vocabulaire habituellement si simple prend parfois de la grandeur : il l'emprunte naïvement à l'emploi de quelques vieux mots consacrés par la langue religieuse ou par l'épopée (φθονερὸν τὸ θεῖον [2], κουριδίας γυναῖκας [3], γενεαὶ ἀνδρῶν [4], etc.), ou à l'imitation de certaines formules qui rappellent Homère (δαιμόνιε ἀνδρῶν [5], κύνες καὶ ὄρνιθες [6], etc.).

Mais c'est surtout la phrase d'Hérodote, par sa sou-

1. Sur le dialecte d'Hérodote, on peut voir l'étude, un peu ancienne déjà, de Bredow, *Quæst. criticarum de Dialecto Herodotea libri IV*, Leipzig, 1846. Cf. aussi les observations assez nombreuses de Cobet dans la *Mnémosyne*, t. IX, p. 287-298, et dans ses *Variæ lectiones*, 1873.

2. I, 32; III, 40; etc.

3. I, 135. L'expression homérique est κουριδίας ἀλόχους.

4. V, 28.

5. VII, 48.

6. VII, 10, 8. — Démétrius (*Eloc.*, 112), tout en constatant l'heureux effet de ces emprunts, blâme Hérodote de ne pas assez les dissimuler.

plesse et la variété de son allure, qui exprime le mouvement propre de sa pensée et le tour personnel de ses sentiments.

On sait la distinction essentielle que les anciens établissaient entre l'élocution périodique ou « ramassée » (λέξις κατεστραμμένη) et celle où les idées sont simplement rattachées comme par un fil (λέξις εἰρομένη [1]). La période est une construction forte et logique, qui rassemble et concentre les idées secondaires autour de l'idée principale dans l'unité d'une phrase coulée d'un seul jet. C'est la forme oratoire par excellence, à laquelle prélude d'abord le parallélisme antithétique de Gorgias, d'Antiphon, de Thucydide, mais qui n'arrive à la perfection qu'avec Lysias pour la période courte, avec Isocrate pour la période ample et majestueuse. Avant Lysias et Isocrate, on n'a fait en Grèce de vraies périodes que par hasard, non par principes. L'autre manière de parler, la λέξις εἰρομένη, est la forme naïve et ancienne. C'est celle d'Hérodote, qui aligne ses idées les unes à côté des autres en se bornant à les relier par des particules très simples (καί, δέ, οὖν, etc.), ou par des répétitions de mots un peu gauches [2]. Très souvent ses phrases sont courtes. Quelquefois, cependant, elles sont longues; mais elles ne sont pas pour cela périodiques, car les différents membres de ces longues phrases sont simplement juxtaposés, pour ainsi dire, et l'on pourrait s'arrêter ici ou là sans difficulté; rien, dans la structure de l'ensemble, n'oblige l'esprit à courir d'un seul élan jusqu'au bout. Cette manière d'écrire donne au style un abandon qui a beaucoup de charme, surtout quand des rythmes cachés, presque poétiques,

1. Aristote, *Rhét.*, III, 9.
2. Par exemple (V, 49) : Ἀπικνέεται ὁ Ἀρισταγόρης... ἐς Σπάρτην·... ἀπικνεόμενος δὲ ἐς λόγους ὁ Ἀρισταγόρης ἔλεγε... Cette sorte de reprise est perpétuelle.

ajoutent à la douceur de ce mouvement la sensation obscure d'une sorte de musique [1].

Dans le détail même de chaque phrase, il y a, chez Hérodote, peu de ces inversions qui soudent, en quelque sorte, les mots ensemble : l'ordre suivi est très souvent l'ordre analytique du français, qui a l'air, en grec, de délier les parties de la phrase et de les égrener [2]. Point d'oppositions symétriques non plus, à la façon de Thucydide; rien qui sente l'effort logique de la pensée pour combiner et construire. Denys d'Halicarnasse s'est amusé à modifier légèrement une phrase d'Hérodote pour lui donner l'air d'une phrase de Thucydide [3] : il n'a eu, pour opérer cette sorte de transposition, qu'à y introduire un peu plus de symétrie logique et quelques inversions; aussitôt, l'air d'abandon gracieux disparaît et fait place à une vigueur plus oratoire.

Même caractère général dans la suite et le courant du discours. De petites phrases mises les unes à côté des autres peuvent donner des impressions très différentes selon le rythme général qui les anime. Chez tel ou tel de nos écrivains français, cette manière d'écrire est vive et pressée, ou agile avec grâce, ou impérieuse et forte.

1. Démétrius, *De l'Elocution*, 181. Ce caractère musical se trouvait aussi, selon Démétrius, chez Platon et Xénophon, nullement chez Thucydide.

2. Voir H. Weil, *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*, Paris, 1844, p. 63 et suiv.

3. *Arrangement des mots*, c. 4. Voici la phrase d'Hérodote (remise en dialecte attique), et la même phrase écrite à la façon de Thucydide par Denys :

1° Style d'Hérodote : Κροῖσος ἦν Λυδὸς μὲν γένος, παῖς δὲ Ἀλυάττου, τύραννος δὲ τῶν ἐθνῶν τῶν ἐντὸς Ἅλυος ποταμοῦ, ὃς, ῥέων ἀπὸ μεσημβρίας μεταξὺ Σύρων τε καὶ Παφλαγόνων, ἐξίησι πρὸς βορέαν ἄνεμον εἰς τὸν Εὔξεινον καλούμενον πόντον.

2° Style de Thucydide : Κροῖσος ἦν υἱὸς μὲν Ἀλυάττου, γένος δὲ Λυδός, τύραννος δὲ τῶν ἐντὸς Ἅλυος ποταμοῦ ἐθνῶν, ὃς, ἀπὸ μεσημβρίας ῥέων μεταξὺ Σύρων καὶ Παφλαγόνων, εἰς τὸν Εὔξεινον καλούμενον πόντον ἐξίησι πρὸς βορέαν ἄνεμον.

Chez Hérodote, elle est souple et un peu flottante, sujette parfois aux digressions (comme la composition de tout l'ouvrage), gracieuse et facile avec quelque mollesse, mais capable aussi d'émotion et de grandeur, suivant les circonstances. Le ton qui domine est celui d'une bonhomie familière et simple; alors, le mouvement du style a beaucoup de laisser-aller. Ailleurs, le ton s'élève; un accent religieux, parfois mélancolique, s'y fait entendre; le rythme de la phrase traduit aussitôt cette émotion : l'élocution devient sentencieuse; chaque membre de phrase, pareil à un oracle, tombe avec une sonorité monotone et grave [1]. Quand on lit un morceau de ce genre, on se rappelle le mot de Denys, et l'on songe à Homère ou à Solon. Voilà ce qu'on ne trouvait pas chez les logographes et ce qui fait qu'Hérodote est un grand écrivain. Mais, d'ordinaire, cette élévation dure peu : le souffle est court et peu soutenu; l'imagination, facilement distraite (comme celle d'un enfant), vole d'un objet à l'autre, et la phrase, ainsi que la pensée, recommence à se dérouler librement, capricieuse et flottante.

Il est aisé de voir à quels emplois ce style se prête de préférence, et dans quelle mesure. Il n'est pas oratoire. Hérodote, sans doute, a de nombreux discours dans son histoire, et quelques-uns sont justement regardés comme fort beaux; mais la beauté en est plus poétique et lyrique que proprement oratoire, et c'est avec raison que les anciens nomment Thucydide comme l'historien qui sut le premier composer de vrais discours, de vraies *démégories* [2]. L'éloquence vit surtout de dialectique et de passion. Or Hérodote n'est ni passionné ni dialecticien. Il n'a pas cette rigueur qui décompose les idées, qui les enchaîne, qui construit de longs raisonnements, et qui

1. Par exemple, dans le discours d'Artaban (VII, 10, 4-6), ou dans le discours du seigneur perse au festin d'Attaginos (IX, 16).

2. Marcellin, *Vie de Thuc.*, 38.

tend à son but avec une persévérance inflexible; ni cette passion opiniâtre qui enflamme la dialectique de l'orateur. Ce sont là les qualités d'un art très mûr, très viril, très savant aussi; car elles ne s'acquièrent que par la réflexion et l'exercice prolongé. Hérodote, qui a pu voir les premiers rhéteurs, n'a pas été leur disciple. Il n'a point fait sa *rhétorique*. C'est encore un poète, un conteur, à qui manque la rude discipline de l'école.

Son heureux génie trouvait dans les récits un emploi mieux approprié. Sans doute, si l'on demande avant tout à un récit historique la rigueur de la composition, la proportion exacte des parties, l'analyse profonde des causes, la suite rapide des effets, le pathétique sévère et dramatique qui résulte à la fois de la force des détails et du mouvement de l'ensemble, c'est à Thucydide qu'il faut s'adresser. De même qu'Hérodote ne sait pas construire une période, il ne sait pas toujours non plus subordonner, dans le tableau des faits, l'accessoire à l'essentiel, ou négliger de parti pris ce qui n'est que divertissant. Il se laisse mener par sa curiosité vive, mobile, capricieuse, souvent plus semblable à celle d'un enfant qu'à celle d'un philosophe ou d'un savant. Il n'a pas encore l'art des simplifications résolues. Mais si l'on consent à se laisser charmer par des qualités plus aimables et moins puissantes, on trouvera chez Hérodote une foule de narrations qui sont des chefs-d'œuvre : et d'abord, tous ces petits récits courts, anecdotiques et romanesques, dont son livre fourmille. Qu'on prenne l'un d'eux au hasard : par exemple ce joli conte par lequel Hérodote prétend expliquer pourquoi Darius voulut soumettre les Péoniens [1]. C'est une légende populaire, saisie au vol, avec des tours de phrase à la Perrault, et, sur une donnée naïvement rusée, un mouvement de récit doux, gracieux, un peu traînant :

1. V, 12-14.

Il y avait une fois deux Péoniens, Pigrès et Mantyès, qui, après le retour de Darius en Asie, voulant devenir rois de Péonie, vinrent à Sardes, amenant avec eux leur sœur qui était grande et belle. Ayant observé le moment où Darius venait siéger comme juge dans le faubourg, ils firent la chose suivante. Ils parèrent leur sœur de leur mieux, puis l'envoyèrent à la rivière avec un vase sur la tête, le bras passé dans le licol d'un cheval qu'elle conduisait, et filant sa quenouille. En passant devant Darius, elle attira son attention; car ni en Perse, ni en Lydie, les femmes ne faisaient de la sorte, non plus qu'en aucun autre lieu de l'Asie. Le roi donc, l'ayant remarquée, envoya quelques-uns de ses gardes pour observer ce qu'elle ferait du cheval. Les gardes la suivirent. Elle, arrivée au bord de l'eau, abreuva d'abord le cheval, puis, quand il eut bu, remplit d'eau son vase, et reprit enfin sa route, ayant toujours le vase sur la tête, la bride du cheval à son bras et sa quenouille à la main. Darius, étonné du rapport des gardes et de ce qu'il avait vu lui-même, commanda qu'on l'amenât en sa présence. Quand elle eut été amenée, ses frères, qui avaient tout observé à quelque distance, s'approchèrent incontinent. Et comme Darius demandait le nom de son pays, les jeunes gens répondirent qu'ils étaient Péoniens et qu'elle était leur sœur. Le roi voulut alors savoir quelle sorte d'hommes étaient les Péoniens, où ils vivaient, et pourquoi ceux-ci étaient venus à Sardes. Ils répondirent qu'ils étaient venus pour se donner à lui; que, pour la Péonie, c'était un pays avec des villes, sur le bord du Strymon; que le Strymon était voisin de l'Hellespont, et qu'ils descendaient des Teucriens de Troie. Ils dirent tout cela en détail, et le roi demanda si toutes les femmes de chez eux étaient aussi travailleuses que leur sœur. Ils s'empressèrent de répondre affirmativement; car c'était justement pour cela qu'ils avaient tout conduit de la sorte. Aussitôt Darius envoya des ordres à Mégabaze, qu'il avait laissé en Thrace à la tête des troupes, pour lui enjoindre d'expulser les Péoniens de leur pays et de les lui envoyer avec leurs femmes et leurs enfants.

S'il s'agit encore de tracer un tableau vaste, mais plutôt pittoresque et amusant dans le détail que fortement composé, l'imagination d'Hérodote y excelle. Par

exemple, l'énumération de toutes les troupes qui forment l'armée de Xerxès, avec leurs costumes bizarres et l'étrange variété de leur armement, est un morceau d'un vif intérêt [1] : il semble qu'on assiste à ce prodigieux défilé de peuples où apparaissent successivement, à côté des Perses et des Mèdes, coiffés de leurs tiares et de leurs mitres, les Éthiopiens, couverts de peaux de lions, et qui, pour le combat, se blanchissent la moitié du corps avec du plâtre tandis qu'ils peignent l'autre de vermillon; puis les Lydiens, presque pareils à des Grecs; les Caspiens, vêtus de poils de chèvre; les Chalybiens, ornés d'oreilles et de cornes pareilles à celles des bœufs; et cent autres nations qui font de cette armée comme un échantillon bariolé de toute la barbarie asiatique et africaine prête à se ruer sur la Grèce. Tout cela est vivement peint, à la fois net et coloré.

Mais comment l'historien se tirera-t-il d'un de ces grands récits de batailles, si complexes, et où la nature même des événements semble exiger du narrateur un coup d'œil aussi large que précis, avec la faculté de sentir pour son propre compte la dramatique émotion des faits et de nous la communiquer ? Les grandes batailles d'Hérodote ressemblent encore à des contes; contes héroïques et charmants, mais où le détail tient parfois trop de place, où la hiérarchie des faits n'est pas très exactement observée, où le mouvement général est sujet à se ralentir par des épisodes plus amusants que nécessaires, où l'émotion, toujours sincère, semble parfois superficielle; ajoutons pourtant que la poésie, sans cesse, y jette un rayon, et qu'ils ont ce charme d'exposer simplement de très grandes choses. Si l'on compare le récit de la bataille de Salamine dans les *Perses* d'Eschyle [2] et

1. VII, 61-99.
2. *Perses*, v. 353 et suiv.

dans Hérodote [1], la différence est frappante. La narration d'Hérodote est plus circonstanciée, plus amusante (ce mot revient toujours, quoi qu'on fasse, quand on parle d'Hérodote) : elle contient des oracles, des anecdotes, des épisodes pittoresques. Mais c'est dans le récit d'Eschyle qu'on trouve surtout, avec la netteté des grandes lignes, le pathétique sobre et le mouvement. D'où vient qu'Hérodote, écrivant après Eschyle, n'a pas gardé ces qualités en y joignant les siennes? C'est d'abord qu'il est Ionien, et que les qualités d'Eschyle sont surtout attiques ; c'est ensuite qu'il écrit en prose, et que la prose n'exalte pas encore toutes les facultés de l'esprit comme le fait la poésie : elle n'a pas encore le souffle, et elle ne l'aura qu'après Gorgias et Antiphon, avec Thucydide. — Le récit de la bataille de Marathon [2] est plus lié, plus composé. La marche des événements y est claire et sensible. On voit d'abord les divisions des généraux, puis le vote final et les derniers préparatifs; les Athéniens s'élancent en courant; les principales péripéties de la lutte sont indiquées d'un trait net et simple. La victoire est gagnée. Suit le tableau du retour, l'histoire du bouclier des Alcméonides, puis l'énumération des trophées, des morts illustres, des miracles enfin qui ont accompagné la bataille. Tout ce récit est beau : il est cependant assez différent de celui qu'un historien plus moderne aurait tracé des mêmes faits. D'abord, on ne comprend pas bien ce qu'est devenue la cavalerie perse pendant le combat, ni comment le rembarquement des vaincus a pu se faire devant les Athéniens victorieux [3] : un Polybe eût raconté les opérations militaires avec plus de

1. VIII, 70-96 (ou, pour s'en tenir à la bataille proprement dite, 83-96).
2. VI, 109-117.
3. Cf. Curtius, *Histoire grecque*, t. II, p. 250 (trad. française).

précision. Un Thucydide, d'autre part, y eût mis plus d'éloquence et moins d'anecdotes, plus de stratégie et moins de miracles. En revanche, Hérodote a répandu sur toute la scène une sorte de grandeur religieuse et je ne sais quelle naïveté héroïque dont le charme est pénétrant.

VI

L'apparition du livre d'Hérodote est, dans l'histoire de la littérature grecque, un fait capital. Comme il est le premier chef-d'œuvre de la prose grecque, on peut dire qu'il ouvre une période; mais, surtout, il marque la fin d'un âge. Effleuré déjà d'un premier rayon de l'atticisme, il appartient cependant encore à la période de l'équilibre des races et de l'indépendance littéraire des dialectes grecs; il est un fruit de la civilisation ionienne; c'est le plus beau fruit de cette civilisation finissante, et c'en est le dernier. Déjà l'atticisme règne au théâtre : il va bientôt régner dans l'éloquence, dans l'histoire, dans la philosophie, amenant partout avec lui des qualités plus viriles et plus fortes. Par le goût des recherches, par l'ampleur de la composition, par l'art d'écrire, Hérodote annonce l'épanouissement prochain de l'histoire savante et éloquente; mais la manière dont se manifestent chez lui ces qualités rappelle aussi les logographes et les poètes. L'antiquité n'offrira plus un second exemple de cette histoire encore toute engagée, pour ainsi dire, dans l'épopée; de cette histoire populaire et vivante, écho de la parole à la fois naïve et conteuse d'un âge qui n'a rien encore de « livresque »; elle ne reverra plus ce mélange extraordinaire de curiosité scientifique, d'imagination romanesque, de bonhomie, de finesse avisée, de piété

candide; elle n'entendra plus cette parole douce, coulante, amie des beaux récits, exempte de hâte et de passion, tour à tour familière et grave, et si délicieusement naturelle. Avec Hérodote, la croissance de l'art historique grec est terminée. Ce n'est pas encore la pleine maturité; mais c'est déjà « l'aimable jeunesse », comme disait Homère, la jeunesse avec toutes ses grâces et dans sa première fleur.

FIN DU TOME DEUXIÈME

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VII. — PINDARE.

CHAPITRE VIII. — LES ORACLES ; LA POÉSIE MYSTIQUE.

CHAPITRE IX. — APPARITION DE LA PHILOSOPHIE ET DE L'HISTOIRE; LA PROSE.

CHAPITRE X. — HÉRODOTE.

Imprimerie générale de Châtillon-sur-Seine. — M. PEPIN.

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CHÂTILLON-SUR-SEINE. — M. PEPIN.

